

REVISTA ESPA-  
ÑOLA DE ARTE

AÑO I PASEO DE  
NUMERO 4 RECOLETOS  
DICIEMBRE MCMXXXII 20 MADRID

Continuación del Boletín ARTE ESPAÑOL, cuya publicación ha proseguido durante más de veinte años, la Sociedad Española de Amigos del Arte.

### ESTA REVISTA

se propone reflejar la renovación de la Sociedad, que a la vez ha ensanchado el campo de su interés más allá de límites territoriales, dándole propósito de atender al arte de todo el mundo y más allá de las convencionales fronteras cronológicas, sin cerrar la puerta, por consiguiente, a lo moderno.

### EN ESTA NUEVA ETAPA

la REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE será predilectamente mirada por la Sociedad, como uno de sus órganos de trabajo más esenciales. Órgano de difusión a la vez, con el privilegio y la responsabilidad de ser, hoy por hoy, la única Revista de arte de carácter general que se publica en España. Aceptará también la suscripción de los no pertenecientes a la Sociedad y la venta por números sueltos.

### APARECERAN CUATRO NUMEROS ANUALES

con propósito de llegar, más tarde a una periodicidad más frecuente. Estos números estarán copiosamente ilustrados y darán, en sus páginas de guarda, el resumen de los artículos en alguna lengua extranjera.

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN ANUAL DE 4 NÚMEROS: 25 PTAS. EXTRANJERO: 30 PTAS.

PRECIO DEL NÚMERO SUELTO: 7 PTAS. EXTRANJERO: 8 PTAS.

Forman el Comité de Publicaciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte, y editan por consiguiente la Revista, los Sres. D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO, D. ANTONIO MÉNDEZ CASAL, D. EUGENIO D'ORS, D. LUIS BLANCO SOLER, D. FRANCISCO HUESO ROLLAND y D. JOAQUÍN ENRÍQUEZ.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN DE LA REVISTA: S. E. A. A. PASEO DE RECOLETOS, 20,  
PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

## SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

*Presidente honorario:* SR. DUQUE DE ALBA

### JUNTA DIRECTIVA

EL MARQUÉS DE LEMA, *Presidente*.—EL MARQUÉS DE VALDEIGLESIAS, *Vicepresidente*.—D. FRANCISCO BARNÉS, *Vicepresidente*.—D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO, *Director de Publicaciones*.—D. EUGENIO D'ORS, *Bibliotecario*.—EL MARQUÉS DE ALEDO, *Tesorero*.—DUQUESA DE PARCENT, CONDE DE PEÑA-RAMIRO, D. ANTONIO MÉNDEZ CASAL, D. FRANCISCO HUESO ROLLAND, D. MIGUEL DE ASÚA, EL MARQUÉS DE JURA REAL, D. LUIS BLANCO SOLER, EL CONDE DE FONTANAR, D. JOSÉ FERRÁNDIZ Y TORRES, D. JULIO CAVESTANY y SR. VIZCONDE DE MAMBLAS, *Vocales*.—DUQUESA DE DATO y D. JOSÉ M.<sup>a</sup> SERT, *Vocales correspondientes*.—EL MARQUÉS DE SALTILLO, *Secretario*.—D. JOSÉ PEÑUELAS, *Secretario*.

LISTA DE SOCIOS

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

PRESIDENTE HONORARIO

Alba, Duque de.

SOCIO HONORARIO

Alba y Bonifaz, D. Santiago.

SOCIOS PROTECTORES

Alba, Duque de; Alba, Duquesa de; Almenas, Conde de las; Amboage, Marqués de.—Bauzá, Vda. de Rodríguez, María; Beistegui, D. Carlos de.—Castillo Olivares, D. Pedro del; Cebrián, D. Juan C.; Comillas, Marquesa de.—Finat, Conde de.—Genal, Marqués del.—Ivanrey, Marquesa de.—Lerma, Duquesa de.—Mandas, Duque de; Max Hohenlohe Langenburg, Princesa; Medinaceli, Duque de; Maura, Duque de.—Parcent, Duquesa de; Pons, Marqués de.—Romanones, Conde de.—Valverde de la Sierra, Marqués de.

SOCIOS SUSCRIPTORES

Abarzuza, D. Felipe; Acevedo, D.<sup>a</sup> Adelia A. de; Acevedo Fernández, D. Modesto; Agrupación Española de Artistas Grabadores; Aguiar, Conde de; Aguirre, D. Juan de; Albayda, Marqués de; Alburquerque, D. Alfredo de; Alcántara Montalvo, D. Fernando; Aledo, Marqués de; Alella, Marqués de; Alesón, D. Santiago N.; Alhucemas, Marqués de; Almenara Alta, Duque de; Almunia, Marqués de la; Alonso Martínez, Marqués de; Alos, D. Nicolás de; Alvarez Buylla, don Amadeo; Alvarez Buylla, D. Gonzalo; Alvarez Net, D. Salvador; Allende, D. Tomás de; Amezúa, D. Agustín G. de; Amigos del Arte, de Buenos Aires, Sociedad de; Amo y del Amo, D. Bruno del; Amposta, Marqués de; Amuriza, D. Manuel; Amurrio, Marquesa de; Araujo Costa, D. Luis; Argüelles, Srta. Isabel; Argüeso, Marquesa de; Arias de Miranda, D. Santos; Aristizábal, D. José Manuel de; Artiñano, D. Pedro M. de; Arriluce de Ibarra, Marqués de; Asúa, D. Miguel de; Ateneo de Cádiz; Aycinena, Marqués de.

Bailén, Conde de; Ballesteros Beretta, D. Antonio; Bandelac de Pariente, D. Alberto; Bárcenas Conde de las; Barnés, don Francisco; Barral, D. Emiliano; Barrio de Silvela, D.<sup>a</sup> María; Basagoiti, D. Antonio; Bascaran, D. Fernando; Bastos Ansart, D. Francisco; Bastos Ansart, D. Manuel; Bastos de Bastos, D.<sup>a</sup> María Consolación; Baüer, D.<sup>a</sup> Rosa de Landaüer, viuda de; Beistegui, D.<sup>a</sup> Dolores de Iturbe, viuda de; Beltrán y de Torres, D. Francisco; Bellamar Marqués de; Bellido, D. Luis; Benedito, D. Manuel; Benicarló, Marquesa de; Benjumea, D. Diego; Benlliure, D. Mariano; Benloch, D. Matías M.; Berges, Srta. Consuelo; Bermúdez de Castro Feijóo, Srta. Pilar; Bernar y de las Casas, D. Emilio; Bertrán y Musitu, D. José; Bérrix, Marqués de; Bedunza Redín, D. Joaquín; Bibesco, Príncipe Antonio; Biblioteca del Museo de Arte Moderno; Biblioteca del Nuevo Club; Biblioteca del Palacio Nacional; Biblioteca del Senado; Bilbao, don Gonzalo; Birón, Marqués de; Bivona, Duquesa V. de; Blanco Soler, D. Luis; Bofill Laurati, D. Manuel (Barcelona); Bordejé Garcés, Federico; Bosch, D.<sup>a</sup> Dolores T., viuda de; Bóveda de Limia, Marqués de; Bruguera y Bruguera, D. Juan; Byne, D. Arturo.

Cabarrús, Conde de; Cabello y Lapiedra, D. Luis María; Cáceres de la Torre, D. Toribio; Calleja, D. Saturnino; Camino y Parladé, D. Clemente (Sevilla); Campillos, Conde de; Campomanes, D.<sup>a</sup> Dolores P.; Canillejas, Marqués de; Cardona, Srta. María; Carles, D. D. (Barcelona); Caro, D. Juan; Carreras Obrador, D. José; Carro García, D. Jesús; Cartagena, Marqués de (Granada); Casa-Aguilar, Vizconde de; Casajara, Marqués de; Casa Puente, Condesa viuda de; Casa Torres, Marqués de; Casa Rul, Conde de; Casal, Conde de; Casal, Condesa de; Casino de Madrid;

Cascales Muñoz, D. José; Castañeda y Alcover, D. Vicente; Castell Bravo, Marqués de; Castellanos Arteaga, D. Daniel; Castillo, D. Antonio del; Cavestany y de Anduaga, D. Alvaro; Cavestany y de Anduaga, D. José; Cavestany y de Anduaga, D. Julio; Caviedes, Marqués de; Cayo del Rey, Marqués de; Ceballos, D. Antonio de; Cebrián, D. Luis; Cedillo, Conde de; Cenía, Marqués de; Cervantes y Sanz de Andino, D. Javier; Cerralbo, Marqués de; Céspedes, D. Valentín de; Cierva y Peñafiel, D. Juan de la; Cimera, Conde de la; Cincúnegui y Chacón, D. Manuel; Círculo de Bellas Artes; Coll Portabella, don Ignacio; Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla; Compiani, D. José Eugenio, Buenos Aires; Conradi, D. Miguel Angel; Conte Lacave, D. Augusto José; Corbí y Orellana, D. Carlos; Coronas y Conde, D. Jesús; Corpa, Marqués de; Cortejarena, D. José María de; Cortés, D.<sup>a</sup> Asunción; Cortero y Collantes, D. Gabriel; Corral Pérez, D. Agustín; Correa y Alonso, don Eduardo; Cos, D. Felipe de; Coullaut Valera, D. Lorenzo; Crosa, D. Bernardo de S.; Cuba, Vizconde de; Cuesta Martínez, don José; Cuevas de Vera, Conde de; Chacón y Calvo, D. José M.<sup>a</sup>; Champourcín, Barón de; Churruca, D. Ricardo.

Dangers, D. Leonardo; Demiani, Alfred; Des Allimes, D. Enrique; Díaz Agero, D. Prudencio; Díez, D. Salvador; Díez de Rivera, D. José; Díez de Rivera, D. Ramón; Domínguez Carrascal, D. José; Durán Salgado y Lóriga, D. Miguel.

Echeandía y Gal, D. Salvador; Echevarría, D. Venancio (Bilbao); Eggeling Von, D.<sup>a</sup> Ana María; Escoriaza, D. José María de; Escoriaza, D. Manuel; Escoriaza, Vizconde de; Escuela de Artes y Oficios Artísticos (Granada); Escuela de Artes y Oficios de Logroño; Escuela de Bellas Artes, de Olot; Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (Madrid); Escuela Superior del Magisterio; Esteban Collantes, Conde de; Estrada, Jenaro; Eulate de Urquijo, D.<sup>a</sup> María de la Concepción; Ezquerria del Bayo, D. Joaquín.

Fernán-Núñez, Duque de; Fernán-Núñez, Duquesa viuda de Fernández Alvarado, D. José; Fernández Ardevín, D. César Fernández de Castro, D. Antonio; Fernández Clérigo, D. José María; Fernández de Navarrete, D.<sup>a</sup> Carmen; Fernández Nóvoa, D. Jaime; Fernández Rodríguez, D. José; Fernández Sampey, D. Dionisio; Fernández Tejerina, D. Mariano; Fernández Villaverde, D. Raimundo; Ferrándiz y Torres, D. José; Ferrer y Güell, D. Juan; Figueroa, Marqués de; Foncalada, Condesa de; Fontanar, Conde de; Foronda, Marqués de; Fuentes, señora Rosario.

Gálvez Ginachero, D. José; García Condoy, D. Julio; García Guereta, D. Ricardo; García Guijarro, D. Luis; García Gambón, D. José; García de Leániz, D. Javier; García Mercadal, D. Fernando; García Moreno, D. Melchor; García Palencia, señora viuda de García Rico y Compañía; García de los Ríos, D. José María; García Sanchiz, D. Federico; García Tapia, D. Eduardo; Gárnelo y Alda, D. José; Gascañana Martín, D. Ramón; Gayangos, viuda de Serrano, D.<sup>a</sup> María de; Gaytán de Ayala, D. Alejandro; Gil Delgado, D. Luis; Gil e Iturriaga, D. Nicolás María; Gil Moreno de Mora, D. José P.; Gimeno, Conde de; Giner Pantoja, D. José; Gómez Acebo, D. Miguel; Gomis, D. José Antonio; González Castejón, Marqués de; González y García, D. Generoso; González de la Peña, D. José; González Herrero, D. José; González Simancas, D. Manuel; Gordón, D. Rogelio; Gramajo, doña María Adela A. de; Gran Peña; Granda Buylla, D. Félix; Granja, Conde de la; Groizard Coronado, D. Carlos; Guardia, Marqués de la; Güell, Barón de; Güell, Vizconde de; Guillén, D. Julio; Guinard, D. Paúl; Guisasaola, D. Guillermo; Gurtubay, D.<sup>a</sup> Carmen; Gutiérrez y Moreno, D. Pablo.

Harris D. Tomás (Londres); Heredia Spínola, Conde de; Hermoso, D. Eugenio; Herráiz y Compañía; Herrera, D. Antonio; Herrero, D. José J.; Hidalgo, D. José; Hoyos, Marqués de; Huerta, D. Carlos de la; Hueso Rolland, D. Francisco; Hueter de

Santillán, Marqués de; Huguet, D.<sup>a</sup> Josefa; Hurtado de Amé- zaga, D. Luis; Hyde Mr. James H.

Ibarra, Conde de (Sevilla); Ibarra y López de Calle, D. Anto- nio de (Bilbao); Infantas, Conde de las; Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Tubingen; Institut of The Art Chicago; Izquierdo y de Hernández, D. Manuel.

Jiménez de Aguilar, D. Juan; Jiménez García de Luna, don Eliseo; Jura Real, Marqués de.

Kybal, D. Vlastimil.

Laan, D. Jacobo; La Armería, Vizconde de; Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla; Lafora y Calatayud, D. Juan; Laiglesia, D. Eduardo de; Lamadrid, Marqués de; Lambertze Gerviller, Marqués de; Lanuza, D. Adriano M.; Lapayese Bruna, D. José; Laporta Boronat, D. Antonio; Laredo Ledesma, D. Luis E.; Lauffer, D. Carlos; Leguina, D. Francisco de; Leigh Bögh, D.<sup>a</sup> M. de; Leis, Marqués de; Leland Hunter, M. George; Lema, Marqués de; Leyva, Conde de; Linaje, D. Rafael; Linares, don Abelardo; Londaiz, D. José Luis; López-Fontana Arrazola, don Mariano; López Robert, D. Antonio; López Rodríguez, don Daniel; López Soler, D. Juan; López Suárez, D. Juan; López Tudela, D. Eugenio; Luque, D.<sup>a</sup> Carmen, viuda de Gobart; Lu- xán y Zabay, D. Pascual.

Llanos y Torriglia, D. Félix de; Lloréns, D. Francisco.

Macaya, D. Alfonso; Macaya, D. Román; Maceda, Conde de; Magdalena, D. Deogracias; Mamblas, Vizconde de; Manso de Zúñiga, D.<sup>a</sup> Amalia; Marañón, D. Gregorio; Marco Urrutia, D. Santiago; Marfá, D. Juan Antonio (Barcelona); Marichalar, D. Antonio; Marín Magallón, don Manuel; Marinas, D. Aniceto; Mariño González, D. Antonio; Marquina, Srta. Matilde; Martí, D. Ildefonso; Martí Gispert, D. Pablo; Martí Mayobre, D. Ricardo; Martínez Garcimartín, D. Pedro; Martínez de Hoz, D.<sup>a</sup> Julia Helena A.; Martínez y Martínez, D. Francisco; Martí- nez y Martínez, D. José; Martínez de Pinillos, D. Miguel; Martínez Roca, D. José; Martínez de la Vega y Zegrí, D. Juan; Mascarell, Marqués de; Massenet, D. Alfredo; Matas Pérez, don Luciano; Matos, D. Leopoldo; Maura Herrera, D.<sup>a</sup> Gabriela; Maura Herrera, D. Ramón; Mayo de Amezúa, D.<sup>a</sup> Luisa; Maz- zucchelli, D. Jacobo; Medinaceli, Duquesa de; Megías, D. Jacinto; Megías, D. Jerónimo; Meléndez, D. Julio B.; Meléndez, D. Ricardo; Melo, D. Prudencio; Méndez Casal, D. Antonio; Meneses Puertas, D. Leoncio; Mendizábal, D. Domingo; Mérida y Díaz, D. Miguel de; Messinger, D. Otto E.; Miguel González, D. Mariano; Miguel Rodríguez de la Encina; D. Luis; Miranda, Duque de; Moisés, D. Julio; Molina, D. Gabriel; Moltó Abad, D. Ricardo; Monge, D. Felipe L.; Monserrat, D. José María; Monteflorido, Marqués de; Montenegro, D. José María; Mon- tesión, Marqués de; Montortal, Marqués de; Montilla y Escu- dero, D. Carlos; Mora y Abarca, D. César de la; Moral, Marqués del; Morales, D. Félix; Morales, D. Gustavo; Morales Acevedo, don Francisco; Mórán, Catherine; Morenés y Arteaga, Srta. Belén; Moreno Carbonero, D. José; Muguero, Conde de; Muguero y Gallo, D. Rafael de; Muntadas y Rovira, D. Vicente; Muñiz, Marqués de; Masaveu, D. Pedro (Oviedo); Murga, don Alvaro de; Museo del Greco; Museo Municipal de San Sebas- tián; Museo Naval; Museo Nacional de Artes Industriales; Mus- eo del Prado.

Nájera, Duquesa de; Nárdiz, D. Enrique de; Narváez y Ulloa, D. Luis María; Navarro Díaz-Agero, D. Carlos; Navarro y Mo- renés, D. Carlos; Navarro, D. José Gabriel; Navas, D. José Ma- ría; Nelken, D.<sup>a</sup> Margarita; Noriega Olea, D. Vicente.

Obispo de Madrid-Alcalá; Ojesto, D. Carlos de; Olanda, don Luis; Olaso, Marqués de; Olivares, Marqués de; Ors, D. Eugenio de; Ortiz y Cabana, D. Salvador; Ortiz Echagüe, D. Antonio; Ortiz de la Torre, D. Eduardo.

Padul, Conde del; Palencia, D. Gabriel; Palmer, Srta. Margare- t; Páramo y Barranco, D. Anastasio; Pardiñas, D. Alejandro de; Peláez, D. Agustín; Peláez Quintanilla, D. Luis; Pemán y Pemartín, D. César; Penard, D. Ricardo; Peña Ramiro, Conde de; Peñafior, Marqués de; Peñuelas, D. José; Perera y Prats, D. Arturo; Pérez Bueno, D. Luis; Pérez Gil, D. Juan; Pérez Gómez, D. Eloy; Pérez Linares, D. Francisco; Pérez Maffei, D. Julio; Picardo y Blázquez, D. Angel; Piedras Albas, Mar- qués de; Pinazo, D. José; Pinohermoso, Duque de; Pío de Sa- boyana, Príncipe; Pittaluga, D. Gustavo; Plá, D. Cecilio; Polen- tinos, Conde de; Pons, Marquesa de; Prast, D. Carlos; Prast, D. Manuel; Pries, Conde de; Prieto, D. Gregorio; Proctor, don Loewis J.

Quintero, D. Pelayo (Cádiz).

Rafal, Marqués del; Rambla, Marquesa viuda de la; Ramos, D. Francisco; Ramos, D. Pablo Rafael; Real Aprecio, Conde del; Círculo Artístico de Barcelona; Real Piedad, Conde de la; Regueira, D. José; Remedios, Vizconde de los; Retana y Gam- boa, D. Andrés de; Retortillo, Marqués de; Revilla, Conde de la; Revilla de la Cañada, Marqués de; Rey Soto, D. Antonio; Riera y Soler, D. Luis (Barcelona); Río Alonso, D. Francisco del; Riscal, Marqués del; Roda, D. José de; Rodriga, Marqués de la; Rodríguez, D. Antonio Gabriel; Rodríguez, D. Bernardo; Rodríguez Delgado, D. Joaquín; Rodríguez Hermanos, R.; Ro- dríguez Mellado, D.<sup>a</sup> Isabel; Rodríguez de Rivas y de Navarro, D. Mariano; Rodríguez Rojas, D. Félix; Romana, Marqués de la; Rosales, D. José; Roy Lhardy, D. Emilio; Ruano, D. Francisco; Ruiz Balaguer, D. Manuel; Ruiz Carrera, D. Joaquín; Ruiz Messeguer, D. Ricardo; Ruiz y Ruiz, D. Raimundo; Ruiz Sen- én, D. Valentín; Ruiz, V. de Ruiz Martínez, D.<sup>a</sup> María.

Saco y Arce, D. Antonio; Sáenz de Santa María de los Ríos, D. Luis; Sáinz y de la Cuesta, D. Enrique; Sáinz de los Terreros, D. Carlos; Sáinz Hernando, D. José; Sáinz de los Terreros, don Luis; Salobral, Marquesa del (Jerez de los Caballeros); Saltillo, Marqués del; San Alberto, Vizconde de; San Esteban de Ca- ñongo, Conde de; San Juan de Piedras Albas, Marqués de; San Pedro de Galatino, Duquesa de; Sánchez Carrascosa, don Eduardo; Sánchez Cantón, D. Francisco J.; Sánchez Cuesta, D. León; Sánchez Guerra Martínez, D. José; Sánchez de León, D. Juan (Valencia); Sánchez Pérez, D. José Augusto; Sánchez de Rivera, D. Daniel; Sanginés, D. José; Sanginés, don Pedro; Sangro y Ros de Olano, D. Pedro; Santibáñez, D.<sup>a</sup> Matilde D. R. de; Santa Elena, Duquesa de; Santa Lucía de Cochán; Marqués de; Santo Mauro, Duquesa de; Sanz, D. Luis Felipe; Saracho, D. Emilio; Sardá, D. Benito; Sastre Canet, D. Onofre; Schalburg, D.<sup>a</sup> Sigrun; Scherer, don Hugo; Schlayer, D. Félix; Schumacher, D. Adolfo; Schwartz, D. Juan H.; Segur, Barón de; Sentmenat, Marqués de; Sert, D. Domingo; Serrán y Ruiz de la Puente; D. José; Snumacher, D. Oscar; Sicardo Jiménez, D. José; Silvela, D. Jorge; Silvela y Casado, D. Mateo; Silvela Corral, D. Agustín; Sirabegne, D. Luis; Sizzo-Noris, Conde de; Solaz, D. Emilio; Soler y Damians, D. Ignacio; Sorribes, D. Pedro C.; Sota Aburto, D. Ramón de la; Sotomayor, Duque de; Suárez- Guanes, D. Ricardo; Suárez Pazos, D. Ramón; Sueca, Duquesa de.

Tablantes, Marqués de (Sevilla); Taboada Zúñiga, D. Fer- nando; Tejera y Magnín, D. Lorenzo de la; Terol, D. Eugenio; Thomas, Mr. H. G. (Cambridge); Tierno Sanz, Vicente; Toca, Marqués de; The New-York Public Library (New-York); Tormo, D. Elías; Torralba, Marqués de; Torre Arias, Condesa de; Torre de Cela, Conde de la; Torreçilla y Sáenz de Santa María, D. An- tonio de; Torrejón, Condesa de; Torrellano, Conde de; Torre y Angolotti, D. José María de; Torres Reina, D. Ricardo; Torres de Sánchez Dalp, Conde de las; Tovar, Duque de; Trauman, D. Enrique Travesedo y Fernández Casariego, D. Francisco; Trenor, D. Fernando.

Ullmann, D. Guillermo; Universidad Popular Segoviana; Urcola, D.<sup>a</sup> Eulalia de; Urquijo, D. Antonio de; Urquijo, Conde de; Urquijo, D. José María de; Urquijo, Marquesa de; Urquijo, Marqués de; Urquijo, D. Tomás de; Urzáiz y Salazar, D. Isi- doro de.

Vado, Conde del; Valdeiglesias, Marqués de; Valderrey, Mar- qués de; Valero de Bernabé, D. Antonio; Valle y Díaz-Uranga, D. Antonio del; Valle de Pendueles, Conde de; Vallellano, Conde de; Vallespinosa, D. Adolfo; Vallín, D. Carlos; Van Dulken, D. G.; Varela, D. Julio; Vega de Anzó, Marqués de la; Vega Inclán, Marqués de la; Vegue y Goldoni, D. Angel; Velada, Marqués de; Velarde Gómez, D. Alfredo; Velasco y Aguirre, D. Miguel; Velasco, D.<sup>a</sup> Manuela de; Velasco, Srta. Rosario de; Velasco y Sánchez Arjona, D. Clemente de; Veragua, Duque de; Verás- tegui, D. Jaime; Verdeguer, D. Pablo; Verretera Polo, D. Luis; Victoria de las Tunas, Marqués de; Viguri, D. Luis R. de; Vila- nova, Conde de; Villa Antonia, Marqués de; Villatorcas, Mar- quesa de; Villagonzalo, Conde de; Villahermosa, Duque de; Villa-Urrutia, Marqués de; Villar Grangel, D. Domingo; Villa- res, Conde de los; Villarrubia de Langre, Marqués de; Viudas Muñoz, D. Antonio.

Weibel de Manoel, D. Eduardo; Winstein, D.<sup>a</sup> Alice; Weissber- ger, D. Herberito; Weissberger, D. José.

Yárniz Larrosa, D. José; Yecla, Barón de.

Zarandieta y Miravent, D. Enrique; Zárate, D. Enrique (Bilbao); Zenete, Condesa de; Zomeño Cobo, D. José; Zomeño Cobo, D. Mariano; Zubiria, Conde de; Zuloaga, D. Juan; Zumel, D. Vicente; Zurgena, Marqués de.

# **EDITORIAL LABOR, S. A.**

---

MADRID - AYALA, 49, DUPL.

LA CASA EDITORIAL  
MÁS IMPORTANTE DE ESPAÑA

---

COLECCIÓN LABOR - BIBLIOTECA  
DE INICIACIÓN CULTURAL - MÁS DE

**300**

VOLÚMENES PUBLICADOS

ARTE-LAS GALERÍAS DE EUROPA EN COLORES  
GOYA-JOYAS DE LA PINTURA RELIGIOSA

## **HISTORIA DEL ARTE LABOR**

14 VOLÚMENES CON CERCA DE 600  
ILUSTRACIONES, CADA UNO,  
LUJOSAMENTE ENCUADERNADOS

HISTORIA DEL ARTE LABOR  
ACTUALMENTE EN PUBLICACIÓN

---

**SE SIRVE EL CÁTALOGO GRATIS**

# Pérez de León

Fotografía Artística  
al óleo

MADRID  
Carrera de San Jerónimo, 32  
Teléfono 18645

MUEBLES Y  
DECORACIÓN

**S. Santamaría y C<sup>ía</sup>**

Jovellanos, 5  
Teléfono 11 258  
MADRID

**T** MUEBLES

modernos y de estilo

**O** DECORACIÓN

**R**

**R**

**E**

**S**

EXPOSICIÓN:  
Ríos Rosas, 26  
Tel. 50532

MADRID

**Arxiv "MAS"**

EL MÁS

IMPORTANTE ARCHIVO

de fotografía artística  
en España

PINTURA — ESCULTURA  
ARTES INDUSTRIALES, ETC.

Frenería, 5  
BARCELONA

LA TRANSFORMACIÓN DEL MUSEO  
DE ARTE MODERNO

POR MARGARITA NELKEN

**N**OS hubiera gustado para este artículo otro título que no nos atrevemos a ponerle: "El nuevo Museo de Arte Moderno." Nos vedó hacerlo el temor a que algún lector pudiera llamarse a engaño, al ver luego que las colecciones que integran el Museo de Arte Moderno de Madrid, siguen instaladas en el mismo edificio que a todas luces resulta inadecuado para ellas. Sabido es que, hasta ahora — y desde ahora en adelante, hasta que Dios y los Poderes públicos no lo remedien —, nuestro Museo de Arte Moderno viene a ser algo así como una Cenicienta, tolerada por caridad en una de las dependencias de la lujosa Biblioteca Nacional. Así era hasta la fecha, y así sigue siendo. Mas, es tal la transformación operada (gracias principalmente a los desvelos y al entusiasmo puesto en el desempeño de su misión por el Director, D. Ricardo Gutiérrez Abascal, cuyo nombramiento ha sido, sin duda, uno de los aciertos mayores del nuevo Patronato), que la Galería, pese a las incomodidades e insuficiencias del local, aparece totalmente distinta de aquélla que meses atrás nos brindaba, si no ostentándolas, al menos no disimulándolas, esas mismas deficiencias e incomodidades. Vaya, pues, por delante, a modo de preámbulo y parabién, el augurio feliz de una nueva era en la exhibición y, por tanto, en la posibilidad de estudio, de nuestro Arte moderno. Y, cumplido este deber de equidad y de esperanza, visitemos el nuevo Museo.

\* \* \*

Arte moderno, no quiere decir arte contemporáneo, sino arte que prepara inmediatamente éste: su ascendiente directo. En todas las Escuelas, el arte del siglo XIX ha de ser considerado, forzosamente, como prolegómeno afirmativo del que hoy fluctúa todavía entre dudas y tanteos; pero, mientras, en otras Escuelas, este prolegómeno del arte contemporáneo no se remonta más allá de la segunda mitad del siglo pasado (en Francia iníciase con el impresionismo de la Escuela de los Battignolles; en Inglaterra, con el prerrafaelismo, etc.), las características de la Escuela española — y entiéndase aquí la Escuela española toda, desde los Beatus hasta Picasso —, características de avance sobre su tiempo, de rebeldía constante dentro del mismo, de heraldo obligado de tiempos futuros, hacen que los comienzos del pasado siglo constituyan ya el pórtico, desde cuyo umbral habremos de contemplar el proceso de la pintura nuestra que hoy encerramos bajo el epígrafe de moderna.

Obedeciendo sin duda a esta consideración, el salón-vestíbulo del Museo nos ofrece un como escorzo de toda la pintura que evoca el título de siglo XIX: desde un *Boceto de techo*, de Vicente López, que sitúa este arte bajo sus influencias determinantes: Goya y, a través de Goya, Tiépolo, hasta esa *Procesión del Corpus en Sevilla*, de Cabral, cuyo encanto, ajeno quizá al puro arte pictórico, viene a ser el de una alhaja de esencia superior. Delicioso cuadro de costumbres, que *marca*, tal vez mejor que ningún comentario, la fecha de los lienzos que le

## REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

rodean; lienzos que un francés llamaría, intraduciblemente, "grandes machines", y que dicen el afán de grandilocuencia académica, con que todas las Escuelas de Occidente pretendieron colmar el vacío abierto entre el agotamiento de la savia romántica, y el renacer del impulso realista.

Grandes cuadros históricos: *La muerte de Viriato*, de José de Madrazo; *La batalla de Bailén*, de Casado del Alisal; *La prisión del príncipe de Viana* y *La expulsión de los judíos*, de Sala. Y, junto a ellos, ese *Martirio de Santa Cristina*, de Palmaroli, hoy insufrible como un prerrafaelista de calidad excesivamente inferior, pero del cual, lo mismo que de aquéllos, hubiera sido una torpeza prescindir, ya que sus mismos defectos señalan una fecha y, por tanto, una etapa de nuestra pintura.

Mas, el acierto de esta sala, a nuestro juicio, está en sus retratos, retratos "secundarios" en relación con los que ostentan otras firmas, y que muestran, sin embargo, hasta qué punto eran estimables estos pintores, que hoy, con demasiada facilidad, son relegados a un plano de indiferencia, cuando no de olvido total: *Retratos del duque y de la duquesa de la Torre*, de Gisbert; otro *Retrato de señora*, del mismo, y otro, también de modelo anónimo, de Valdeperas. Este último parece intentar, con los adornos verdes y los rojos de su traje, batir el record de las asociaciones imposibles, y por lo mismo nos enternece a fuerza de mal gusto conmovedor. Pero los Gisbert tienen una solidez de

dibujo y de factura que los aparenta, en ciertos trozos, v. gr., en algunos del *Duque de la Torre* (si logramos olvidarnos de lo chillón de la banda, condecoraciones y demás dorados), nada menos que a ese maestro de dibujantes y de constructores que se llamó Vicente López; y que, en otros, de los dos retratos femeninos,

principalmente en la calidad de los tejidos, autoriza incluso, no ya el parangón con este último, sino casi la ventajosa comparación. Desde luego, este *Retrato de señora*, de raso gris y encajes negros, y este de la *Duquesa de la Torre*, de raso blanco, son muy superiores a cualquier Stevens, y ningún pintor que no fuera de primera fila podía haber logrado la delicadeza de las manos del primero.

Y no abandonemos esta sala sin reseñar hasta qué punto un busto de Ponciano Ponzano, y otro de Gragera, ambos buenos trozos de Academia, ayudan a "situar" el ambiente.

\* \* \*

Las salas inmediatas deberían haber sido pro-

piamente las salas románticas, mas las necesidades del local (ya hemos quedado en que ninguno menos apropiado a su objeto) han obligado a dilatar estas fronteras del romanticismo poco menos que hasta las postrimerías del siglo XIX, las cuales hacen aquí, con Lizcano, una aparición de la que podríamos prescindir, sin remordimiento ninguno, si no fuese porque, al igual que Palmaroli, Lizcano es ya una fecha que puede discutirse, pero no borrarse. Francisco Amérigo, Ferrándiz, Castellano, Mérida, Jadraque, entre



GOYA: *La reina María Luisa.*



## REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

otros, proclaman igualmente, con fuerza, la necesidad imperiosa de un edificio que permita un establecimiento, si no más rigurosamente cronológico, que no ofrezca siquiera esas disparidades, hoy fatales, en la agrupación de obras. Mas, lamentos ociosos aparte, veamos lo que en esta sala habrá indudablemente de quedar —y de completarse— el día en que nos sea dado tener un Museo conforme a los deseos expuestos, no ya por nosotros, sino, con la muda elocuencia de cada una de ellas, por todas y cada una de las etapas de nuestra Escuela del siglo XIX.

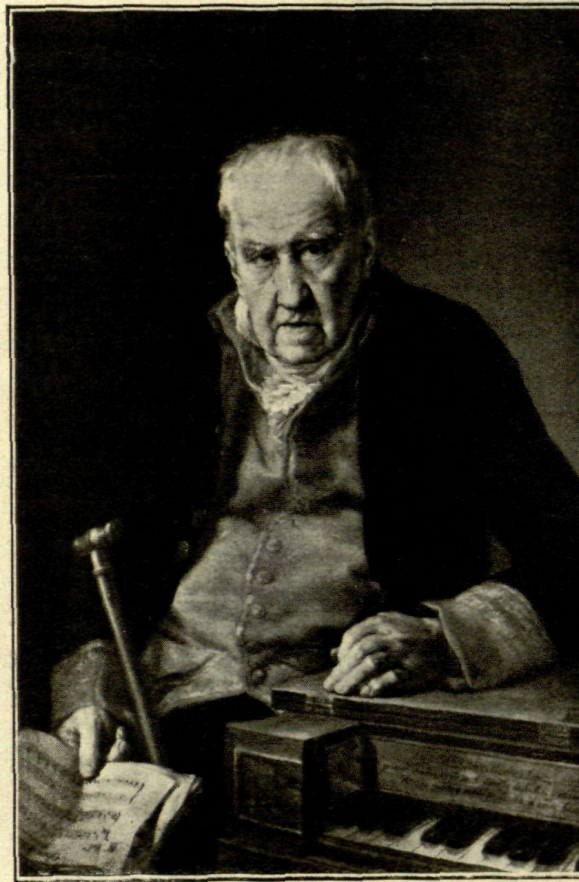
Algunos nombres son de por sí evocación completa de una época: Lucas, Alenza, Pérez Villamil. De Lucas, varias obras, y, como es natural en este pintor de dotes singularísimas, pero de personalidad demasiado movediza, mirando uñas hacia Goya, y otras hacia Velázquez, los dos polos entre los cuales giró constantemente el talento, por demás agitado, de este artista, a quien sólo sobró esta agitación para revelarnos el alcance de su propia personalidad. Entre los Lucas que miran hacia Velázquez, uno de gran tamaño, *El cazador*, recientemente adquirido, intenta sumar al brío velazqueño el arrebató romántico; entre los que miran a Goya, unas *Majas en el balcón*, se nos aparecen como hijas certeras de los frescos de San Antonio, y madres, no menos indudables, de no pocos Zuloagas. Los Alenza son todos de dimensiones reducidas, pero bastan para hacer lamentar, una vez más, no se le conceda a este gran pintor la categoría primordial que

en justicia le corresponde entre los más destacados del romanticismo, no ya español, sino universal. De Pérez Villamil, un *Interior de la Catedral de Toledo* es un prodigio de luminosidad, de "movilidad del aire": en una palabra, de impresionismo; y un *Castillo de Gaucín*, de vasta envergadura, más importante sin duda de trazos, más típicamente romántico que aquél,

se nos aparece, empero, menos trascendental, por no alcanzar, tan claramente como el primero, las conquistas más avanzadas de la aplicación a la pintura de las teorías de Chevreuil y Helmholtz acerca de la descomposición del espectro solar: o sea, por no definir tan netamente la cuna española de la revolución pictórica operada por Manet y Monet. Unos Becquer, excesivamente recortados, excesivamente "estampa", ponen, no obstante, la nota agradable del costumbrismo que será, por espacio de varios lustros, el huerto preferentemente cultivado por los románticos

extranjeros de regreso de su jira por España.

A la izquierda de esta sala, ábrese una que no nos decidimos a llamar del crimen, por no introducir un humorismo despiadado en la contemplación de obras honradamente realizadas, pero que fuerza nos será titular, sin humorismo ninguno, de las degollaciones y demás martirologios. Alejo Vera, con su *Entierro de San Lorenzo*; Alejandro Ferrant, con su *San Sebastián hallado en la Cloaca Máxima*; Valdivieso, con su *Descendimiento de la Cruz* (cuyo Cristo ofrece el interés anecdótico de ser el retrato de Rosales), atestiguan el influjo del neoclasicismo que



V. LÓPEZ: Retrato de D. Félix López.

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

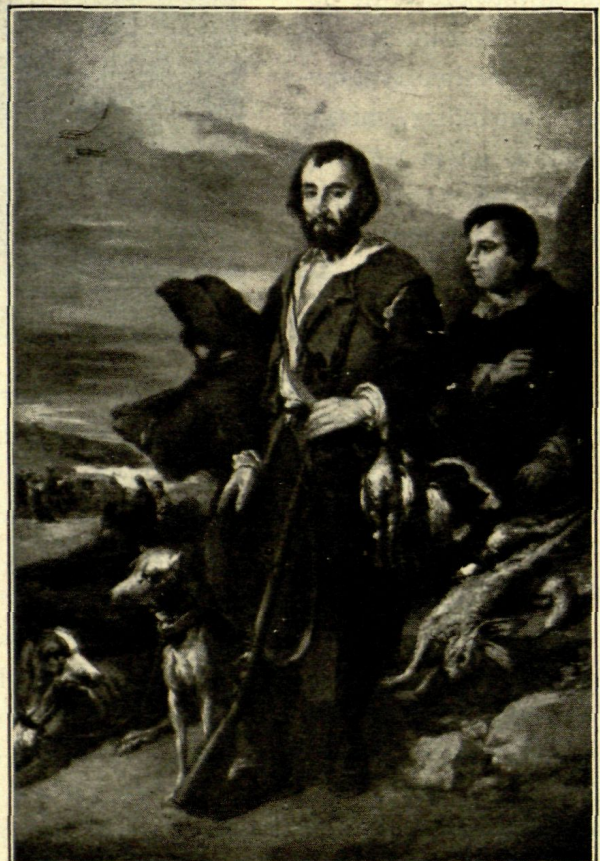


A. ESQUIVEL: *Retrato de la niña Rafoela Flores.*

embargaba, a mediados del siglo pasado, a los jóvenes pintores que llegaban a la Ciudad Eterna. Y la *Muerte de Séneca*, de Domínguez; el *Entierro de D. Alvaro de Luna*, de E. Cano; la *Muerte de Santa Cecilia*, de Madrazo, dicen lo que este "furor dramático", contenido por los cánones escolásticos, daba de sí, en cuanto se veía trasplantado a nuestro realismo. Pinturas, éstas, que hoy se nos hacen irresistibles; pinturas cuya inspiración nos parecería incluso morbosa, de no salvarlas su mismo defecto inicial, o sea la superficialidad de su dramatismo. Mas ¿cómo no situar en el Museo cuadros tan decididamente "etapas"? *Los amantes de Teruel*, de Muñoz Degrain, y, sobre todo, *Doña Juana la Loca*, de Pradilla, son buscados con anhelo por el visitante que sabe de la Historia del Arte sólo por las antologías. El *María Cristina pasando revista a las tropas*, de Fortuny — paisaje de abanico inverosímilmente agrandado —, pone entre tanto cadáver la nota optimista de un "aire libre".

Algunas esculturas entonan también esta sala. ¿Buenas? Fijémonos en las fechas, en lo único que éstas ordenaban y permitían. El *Cristo yacente*, de Valmitjana, dignifica este frío academicismo con la solidez de un oficio concienzudamente aprendido.

Y entremos, por fin, en la, hasta ahora, sala mejor lograda de la transformación del Museo: una sala romántica, en la cual cada obra hace figura de náufrago salvado del desconocimiento. Aquí es donde mejor nos damos cuenta de lo absurdo de las exhibiciones de cuadros en naves generales, en las cuales todo se anula, como en los almacenes, sin que nada pueda destacarse ni completarse. Cuadros hay aquí que nos parece ver por primera vez; *que hasta ahora no habíamos visto*, aunque los viéramos cien y mil veces. Esta sala, que preside un retrato de María Luisa, de Goya — porque, cual dijo ya con palabras definitivas el señor Cossío, Goya es el primero de nuestros románticos —, viene a ser, aunque muy incompleta, el verdadero vestíbulo de nuestra pintura moderna. Son, estos lienzos aquí reuni-

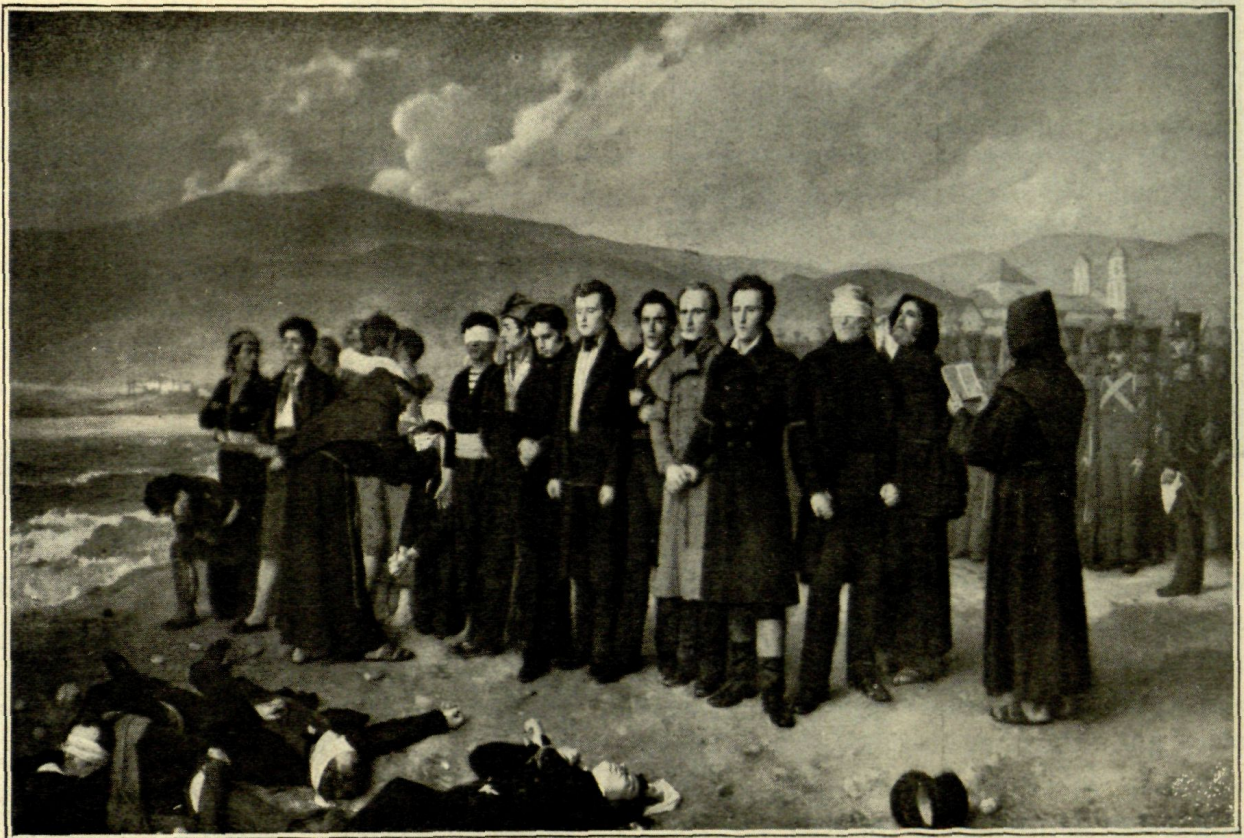


E. LUCAS: *El cazador.*

dos, su ejecutoria de nobleza, y sería menester un estudio particularmente a ellas dedicado para decir la sensación de lozanía, el encanto tan sugestivo que nos ofrecen estos retratos, obras de unos pintores que, muchas veces, sólo la sombra gigantesca de Goya impidió presentarse, en la historia de nuestra pintura, a plena luz. Bastarían desde luego estos Esquivel y estos Alenza — y, de estos últimos, más que

los Luis Ribera, logra en ciertos lienzos, cual, verbigracia, en este *Retrato de señora*, con traje rojo cubierto de encajes negros, trazos de gran artista, y cómo los logra incluso un Tejeo, en los rasgos de carácter y en los blancos de su doble retrato, cuyo mérito no debe ocultársenos tras la relativa comicidad de la "prudhomesca" composición.

Sala incompleta, hemos dicho, y hemos de



J. GISBERT: Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros.

ninguno, su *Autorretrato* —, para que ya no se pudiera hablar, entre Goya y Rosales, de decadencia total de la pintura. En el "antiguo" Museo, el visitante fijábase casi exclusivamente en el gran lienzo de Esquivel: *Grupo de poetas contemporáneos*, y su atención era atraída, más que nada, por la curiosidad anecdótica; desde ahora en adelante, podrá reconocer todo su valor a las cualidades del *Retrato de la señora de Mendizábal*, y a la sobriedad insuperablemente aplomada del *Manuel J. Calderón*. Y verá con sorpresa cómo pintor tan poco estimado, porque tan poco conocido, como Car-

repetirlo. Necesario es que se vaya pensando seriamente en establecer un régimen de adquisiciones, y unas posibilidades para ese régimen, que permitan ordenar cronológicamente, sin lagunas sensibles, el estudio de nuestra pintura a partir de Goya. De Gutiérrez de la Vega, por ejemplo, únicamente hallamos aquí (entre esta sala y la siguiente), dos retratos muy secundarios de su esposa, que no pueden, ni remotamente, dar idea de la finura, de la sensibilidad exquisita de "nuestro Ricard".

Mas, la verdadera importancia de esta sala (dejando de lado, por supuesto, el Goya) reside



F. DE MADRAZO: *Retrato.*

en los Vicente López: el *Retrato del duque del Infantado*, particularmente, es una de las obras de mejor arranque, y de las menos "pasadas" de este artista, cuya probidad llevóle tantas veces a insistir en su labor. El fondo de este cuadro, que a través de Goya evoca netamente los dorados de Tiepolo, constituye, con el primer término de peñas y tierra ocre, un verdadero "tour de force", un prodigio de técnica, que conviene subrayar con toda admiración.

Un retrato inglés, probablemente de William Beechey, pone aquí la nota indispensable de interpenetración de las Escuelas. Aparte lo estimable de su factura, que conviene no silenciar, ya que permitió fuese atribuido, por algunos imprudentes, nada menos que a Hoppner, y aun a Reynolds, ofrece el punto de referencia costumbrista de la guitarra, que al modelo le hace pulsar el pintor extranjero hechizado por el colorido del ambiente.

La sala siguiente podría llamarse postromántica. La agrupación de sus obras nos demuestra que el hilo no se ha quebrado de un golpe;

que la quiebra, por el contrario, ha sido sutil y, en ocasiones, casi imponderable. La *Presentación de Don Juan de Austria a Carlos V* (que se hallaba anteriormente en la Mayordomía de Palacio), de Mercadé, y la *Demencia de Doña Juana la Loca*, de Vallés, nos hablan de Rosales; el *Escosura*, de Fortuny; y, en cambio, los Federico de Madrazo denuncian claramente sus ascendentes: los mejores entre los pintores propiamente románticos. El día en que sea posible dedicar a este último artista la sala que en justicia le corresponde, y que, por tanto, nos sea dado estudiarle en el Museo cual cumple hacerlo, se verá que no hubo quizá, contemporáneo suyo, ningún otro retratista de su altura en ninguna otra Escuela. El *Retrato de doña Sofía Vela*, con su rostro a plena luz y a plena pasta, y los negros verdaderamente maravillosos de su *Retrato de señora*, constituyen trozos de primera fila, sea cual fuere la época y Escuela en que se le sitúe.



F. DE MADRAZO: *Retrato de la Duquesa de Santoña.*

Y aquí nos encontramos de nuevo con Vicente López, y una de las veces nada menos que con el *Retrato de don Alejandro Mon*, el "pendant" civil al retrato militar del Duque del Infantado, en nada inferior a éste. Del hijo de Vicente López, Juan, se nos presenta un *Retrato* que parece hecho por dos manos distintas, de una de las cuales, expertísima, serían obra la mano que sostiene la echarpe, los negros del corpiño y el cuellecito de tul, siendo de la otra, harto más torpe, la mano izquierda de la figura y la cabeza.

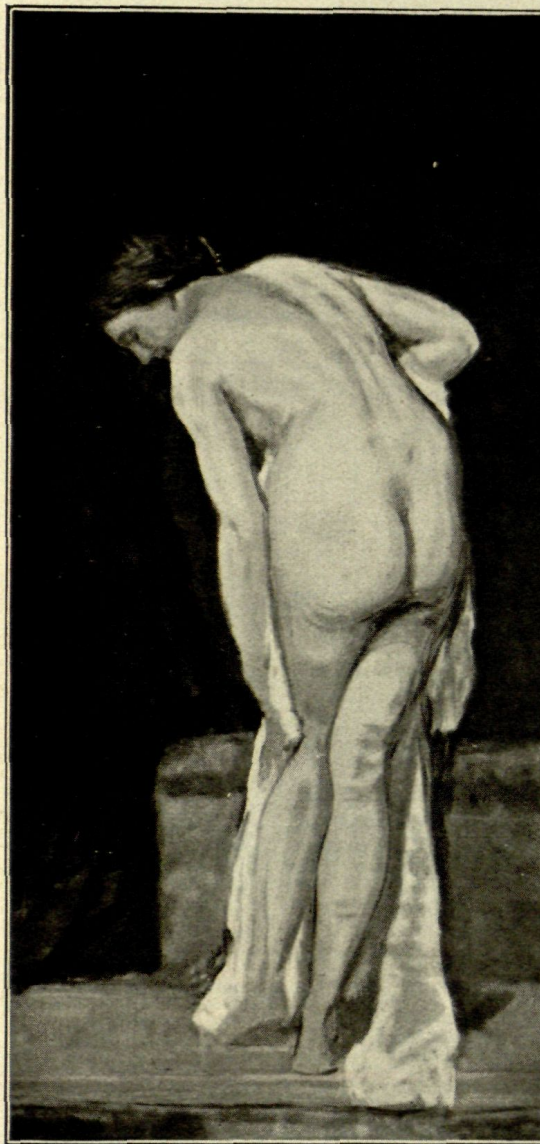
La *Traslación de San Francisco de Asís*, de Mercadé, pone en esta sala, no obstante la pequeña *Presentación de don Juan de Austria*, un toque algo dispar, e impuesto tan sólo por esas terribles necesidades del local, contra las cuales no nos cansaremos de gemir. Sirve al menos esta obra, de dimensiones descomunales, para demostrar hasta qué punto el giottismo mal entendido pudo hacer perder a alguno de nuestros pintores sus cualidades raciales, sin permitirle adquirir, en cambio, otras demasiado ajenas a su idiosincrasia.

\* \* \*

Sala Rosales. Así se ha de llamar, no obstante integrarla también cuadros de otros pintores: Rico, Bonnat, etc., e incluso un *Retrato de mujer*, de Casado del Alisal, que en otro lugar recobraría toda su importancia, que no es poca. Pero, aquí, sólo puede verse a Rosales. Un Rosa-

les que impone, no sólo su fuerza, sino su personalidad; un Rosales que no existe en ninguna otra parte que en España, y que permite a la Escuela española de la época enfrentarse brillantemente con aquellas Escuelas exóticas de mayor predicamento.

No son muchas las obras de Rosales que aquí podemos admirar, mas bastan muy mucho para definir al pintor: el *Testamento de Isabel la Católica*, uno de los mejores cuadros de Historia que en parte alguna existen, compuesto con el equilibrio de una sinfonía, y que brinda la sugestión de aquellos blancos insuperables (diríamos incomparables, si no nos acordásemos a tiempo de Zurbarán), de la parte central; *La muerte de Lucrecia*, en el que el dinamismo de la acción alcanza, por la solidez de la factura, fuerza escultórica; el *Desnudo*, inacabado, pero que ya se advierte logrado con los recursos de la técnica más libremente y desembarazadamente moderna; la *Presentación de don Juan de Austria a Carlos V* (cedido en depósito por el



E. ROSALES: *Mujer al salir del baño.*

Prado), que, a dos pasos del mismo tema tratado por Mercadé, señala toda la distancia existente entre una obra simplemente honrada como la de este último, y una escena que pudiéramos llamar, ante todo, "de atmósfera", en la cual cada pincelada obedece a un dictado superior, y desempeña una misión que sólo ella habría de desempeñar con tal eficacia. Y, en fin, este retrato de una muchachita vestida de raso

rosa (1), el más moderno sin duda de los retratos del siglo XIX, después de los de Goya, que

a todos los que le contemplamos, se nos quedó en la retina como inolvidable visión de una de

las páginas más decisivas de nuestra pintura: un Manet, de calidad infinitamente superior a los Manet de más alta categoría.

En la sala siguiente, ocupa todo el frente el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*, de Gisbert. Destaquemos aquí el notabilísimo acierto de la colocación, que permite divisar el cuadro en perspectiva casi desde que se entra en el Museo; dándose así al visitante la sensación de irse acercando poco a poco a una escena, cuyo realismo aspira a ser en ella cualidad dominante. En torno a este lienzo famoso, no sabríamos exactamente decir si dentro de los límites de la ilustración de la Historia o dentro de los de la Pintura, algunas "gouaches" y acuarelas (subrayemos las de Villamil), y esa colección de dibujos de Federico de Madrazo, galería de retratos cuyo interés histórico a nadie habrá de escapar, y cuyo mérito artístico en nada desmerece, e incluso en algunos supera, a los que constituyen la galería similar de Ingres.



A. LIZCANO: *La cogida del diestro*.

fué una revelación cuando la Exposición de Retratos de Niño organizada por la Sociedad de Amigos del Arte (2), y que, desde entonces,

(1) La Condesa de Santovenia. (2) En 1925.

Y, de aquí en adelante, las salas nos traerán de nuevo a la época propiamente contemporánea. Estas salas se hallan todavía en plena transformación y organización; mas, aunque

\* \* \*

así no fuera, no sería cosa de convertir este artículo en una nomenclatura de catálogo. Innovación sensacional, habrá de constituirla seguramente la sala Zuloaga, a la cual reservamos un estudio especial en uno de los próximos números de la Revista. Hay quien no ha recatado su asombro, al enterarse de que el Museo, pobre en créditos, y por tanto forzosamente parco en adquisiciones, había destinado una suma, considerable si se la considera en sí, menguada si se la coloca en contrapeso al número y valor de las obras con ella logradas, a la constitución de una sala únicamente destinada a un solo artista que todavía — y por muchos años sea — puede reservar días de gloria a la pintura nacional. Esta resolución no es sino la expresión de la línea de conducta que se ha trazado el nuevo Patronato, línea encaminada a hacer del Museo realmente un emporio de nuestro arte moderno, que brinde, a quienes vengan a estudiarlo, la certidumbre de poder otear desde su recinto la producción más significativa del mismo. Sea cual fuere la opinión que al visitante le merezca — conforme a las reacciones de su propia sensibilidad — la pin-

tura de Ignacio Zuloaga, es indiscutible que una Sala Zuloaga había de hallarse, y de hallarse con facetas suficientemente representativas, en nuestro Museo. Así como es indispensable que algunos otros nombres, que son ante el mundo las firmas características de nuestro arte de hoy, no tarden en encontrarse en este Museo con la holgura a que tienen derecho quienes se hallan en su propia casa.

Y ya sólo nos cabe, ante la sucesión ¡ay! bien corta de las salas destinadas a nuestros artistas más modernos, indicar la feliz iniciativa según la cual, en lugar de verse sus obras amontonadas en las paredes, poco menos que al buen tún tún de las entradas, se verán en adelante presentadas con todo decoro, si bien tendrán para ello que ver reducido el tiempo de sus exhibiciones: mientras no se disponga para el Museo de Arte Moderno del edificio a que tiene derecho, por el número y calidad de las obras que han de integrarlo, y por el mismo papel que ha de desempeñar en la cultura nacional, será preferible ir "turnando" las obras en las salas. Y así lo ha dispuesto, a nuestro juicio con tino plausible, la Dirección.

(Fotos Hauser y Menel.)

## EXVOTOS MARINEROS

POR JULIO GUILLÉN

I

*Cuando el corsario  
promete misas y cera...*

ENTRE todas las suertes de modelos reducidos de buques, ninguna tan sugestiva como la de esos exvotos, rasgo fisonómico de las ermitas de la costa, harto más simpático que todo ese conjunto mugriento de mortajas y figuras de cera. El barquito votivo, en efecto, dorado y patinado por el polvo y la penumbra, abre en cruz desde lo alto los múltiples brazos de su arboladura con actitud

acogedora y doliente, y al evocar confusamente la tragedia o el milagro que le dió cuerpo y vida, constituye el misterioso aroma que tras de sí dejó aquella Marina de vela de altura, mezcla de bizarría y de superstición.

Caracterizan al exvoto su atrayente ingenuidad; lo rudo y casi grotesco de su técnica; cierto afán de exagerar dimensiones o detalles más impresionantes; un casco macizo y casi perfecto de líneas, y, por fin, un realismo tan minucioso como útil al estudio de todo cuanto verdaderamente tiene interés específico marineramente.

Esta aparente contradicción entre la exactitud técnica y la exaltación, más que exageración, de ciertos detalles y elementos, tiene su explicación lógica si se considera que el autor — artista a su modo —, por desconocer las verdaderas dimensiones o por no saber de escala, interpretaba más bien que reproducía y, al ser así, con la sensibilidad por verdadero módulo, la obra tiene que carecer, afortunadamente, de la fría precisión matemática. El casco, por ejemplo, es siempre semejante y ajustado, porque su forma solamente evoluciona con los siglos; pero en sus detalles se notan preciosísimos yerros y exageraciones que no desentonan, no siempre achacables a falta de habilidad manual o dificultad de reproducir con minucia lo que resultaría demasiado chico, sino más bien reflejo de impresión. Existe, además, la misma razón ingenua del expresionismo primario que tiende a presentar todo con los distintos perfiles en un mismo plano.

Toda la cabullería, en cambio, aunque de más mena que la cuenta, por no disponer a mano sino de los hilos de velas y redes, está razonablemente repartida y dispuesta con arreglo al más exigente realismo.

Y en este contraste, en la ponderación de la mezcla de tecnicismo y preciosos yerros de ejecución, en lo que pudiera decirse proporcionada desproporción de la interpretación, radica todo el encanto, ese algo que anima al genuino exvoto, por sí sólo capaz de incorporarlo entre las obras de arte, independientemente de la calidad de sus tallas o pinturas.

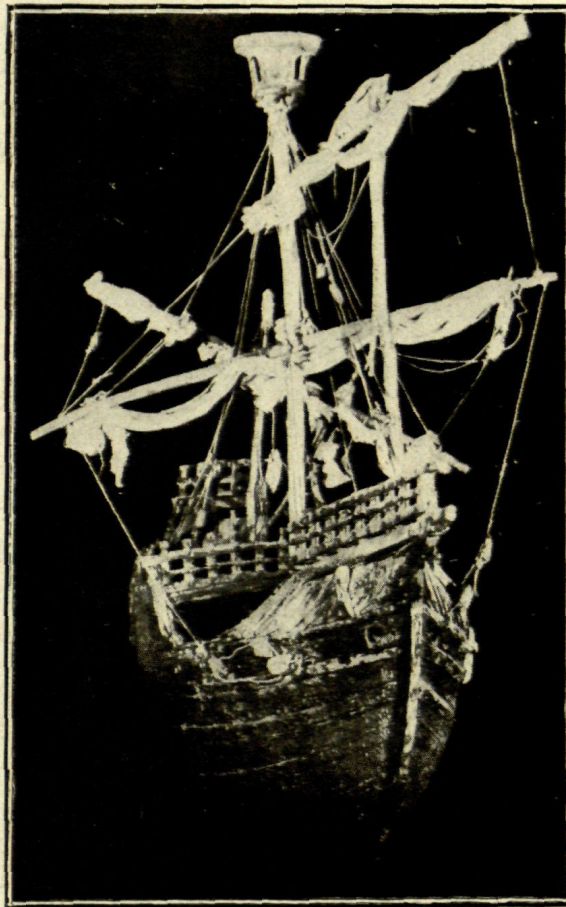
El exvoto, y llamo así exclusivamente al del tipo popular, por haber carecido de escuela donde elaborar tradiciones y orientaciones estéticas y técnicas, es sumamente difícil de agrupar estableciendo prototipos; a esto se une la dificultad de establecer entre los pocos que existen sólidas relaciones específicas, pues distan mucho unos de otros en cuanto a tiempo

y región (1). En realidad, como sucede a los calvarios bretones y cruceros gallegos — y no sé por qué irresistible asociación de ideas los traigo a cuento —, la técnica de los exvotos, su arte, tengo para mí que no traspasó en su lentísima evolución, su época primaria y, a pesar de que siempre muestran rasgos característicos de su tiempo, capaces de identificarlos, aunque la precisión de la fecha sólo puede establecerse por los detalles técnicos, su fábrica es gorda y pesada, y hasta el decorado suele ser de un arcaísmo desconcertante a veces.

En el pasado siglo aparece, sin embargo, el

tipo romántico: menos grueso, más acabado, aun sin llegar a la reproducción exacta, y producido, más que por un perfeccionamiento en la técnica, por la mayor finura de los barcos entonces en boga, en cuyas imágenes plásticas hubo de emplearse un mayor refinamiento para conseguir la apetecida armonía en la elegancia de sus líneas.

De éstos, y aun de otros, nos ocuparemos en otro artículo, pues el presente sólo dará a conocer algunos de aquellos que por su importancia y número bastan para agotar su espacio.



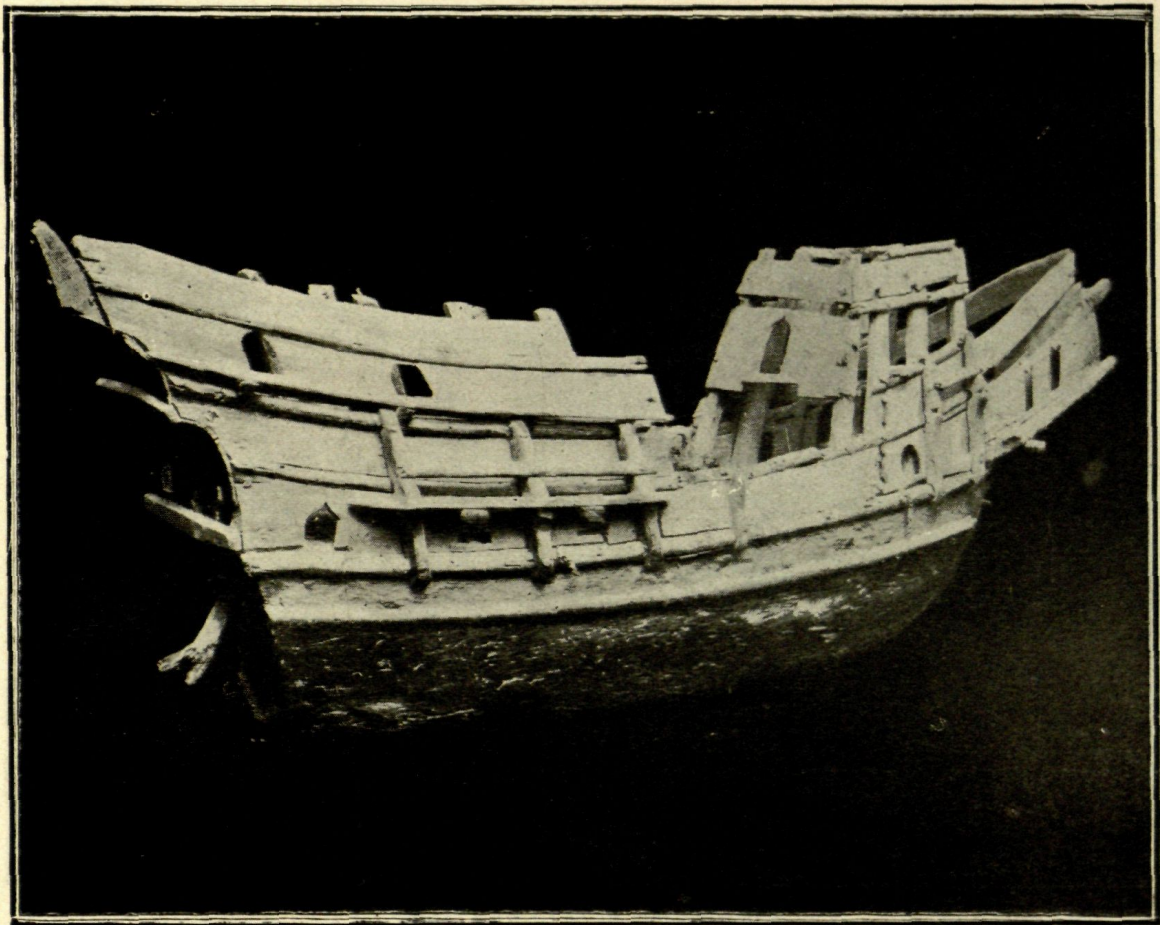
PRINZ HENDRIK MUSEUM, ROTTERDAM. Exvoto catalán.  
(Siglo XV.)



## EXVOTO GÓTICO DE MATARÓ.

Por ser tan deleznable el material de estos modelos, la aparición de un exvoto marineru verdaderamente gótico, puede calificarse, sin duda alguna, como de lo más raro que puede acontecer en el mundo coleccionista. Hasta ahora sólo se había tenido por tal el conocí-

tuye toda una ironía y aun una lección, de esas tan sabidas como prontamente olvidadas: el exvoto, procedente de una ermita de Mataró, apareció un mal día en las Reinhard Galleries, Quinta Avenida, esquina a la calle 57, de — ¿habrá que decirlo? — Nueva York. La falta de protección y atención a nuestro tesoro artístico (y en lo que afecta a Marina, más que falta



MUSEO NAVAL. Exvoto de Utrera. (Siglo XVI.)

simo del Arsenal de Venecia, indudablemente perteneciente al siglo siguiente, y la Arqueología naval tenía que beber en las fuentes no muy puras que proporcionan los grabados, tapices, pinturas y, hasta tal vez, alguna que otra naveta o copa medieval.

¿En dónde, sin embargo, debía aparecer la singular reliquia, único vestigio y, por su origen, verdadero monumento de aquella marina del xv, menos conocida aún que las de la alta Edad Media y la de ciertas dinastías antiquísimas de Egipto? La respuesta se deja entrever y consti-

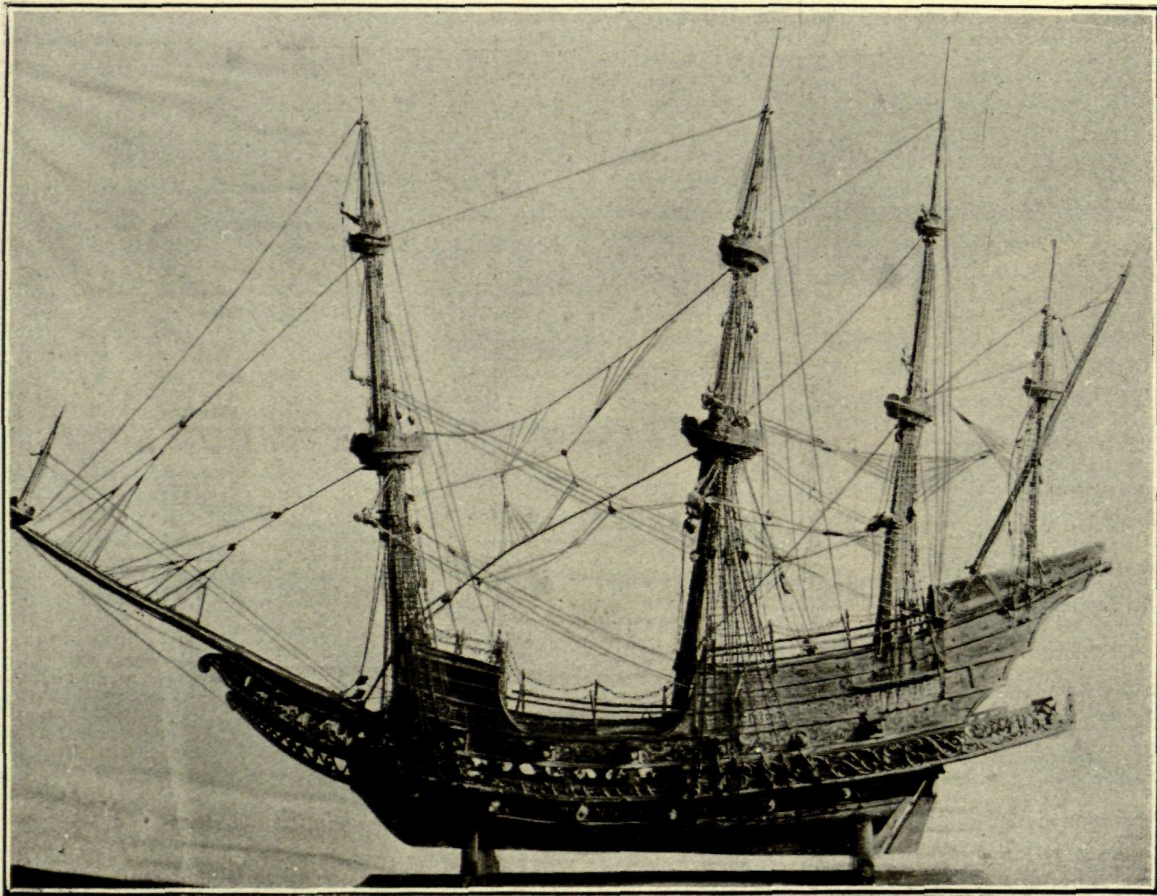
es ausencia absoluta) favoreció su marcha, y más tarde no supo rescatar lo que actualmente constituye el orgullo del *Prinz Hendrik Museum*, de Rotterdam, en donde desde el año 1930 está en depósito, poco después de su ultramarina aparición.

El exvoto ha sido ya estudiado en Revistas profesionales (2); el *London Illustrated News* se apresuró a darlo a conocer al aficionadísimo pueblo anglo-sajón, y hasta el Museo poseedor dió a luz una pequeña monografía; estudios todos ellos, a mi modo de ver, insuficientes, pues

tengo el modelo por capaz de dar lugar a algo más voluminoso y verdaderamente sugestivo, que sólo podría redactarse desde España y sus Archivos.

Se le atribuye como fecha el comienzo del siglo XV y, en efecto, así lo parece, pues el perfil de sus gálibos coincide con cuanto de pintores mediterráneos conocemos, muy especialmente

costado, está rematado por una balaustrada que recuerda al españolísimo trabajo de las celosías y en la cual las entalladuras, que aquí no logran formar la estrella, servirían de aligeramiento de peso. La arista de proa, muy robusta, sirvió para tallar en ella un figurón, San Pedro quizá, y el todo descansa sobre el tajamar mediante una gran ménsula a modo de zapata, que remata,



MUSEO NAVAL. *Modelo votivo. (1593.)*

con el más pequeño de los exvotos que figuran en la tabla de Carpaccio, de la Academia de Bellas Artes de Venecia.

El casco, contra lo que hemos sentado anteriormente, por ser de grandes dimensiones, no es macizo, y aunque demasiado panzudo (3), revela gran desenfado y habilidad en su construcción, carece de aberturas al exterior y sólo su bodega es aseQUIBLE por una gran escotilla en el combés.

El castillo de proa, muy engallado y airoso, se une al resto del casco por una serie de tablas cuyas costuras forman ángulo grande con las del

al modo de las de los artesonados planos de su tiempo, en las cuatro hojas trilobadas de las aristas, abarcando un mascarón, aquí clásica bicha o quimera que semeja gárgola, más como vestigio supersticioso que como elemento decorativo.

La tolda o alcázar, a popa, muestra un pequeño castillo, reminiscencia del de siglos anteriores, resuelto como verdadera empalizada y al modo del de proa; la toldilla, por consiguiente, aun no tiene la esbeltez que, aun sin perder la severa y pesada línea de cajonada, tuvieron los navíos de más entrado el siglo.

Sobre la arboladura, mucho se podría hablar: la cofa, interesantísima, parece lo único contemporáneo, pues indudablemente el modelo fué nuevamente arbolado. Y como el botalón y su fogonadura en la cubierta del castillo faltan, y el trinquete y la mesana con sus vergas carecen de carácter — en lo que no va a la zaga el palo mayor —, es de presumir que originariamente sólo tuvo el exvoto un mástil central como en tantas pinturas aparece, no porque no existieran aún los tales palos, sino por querer representar simbólicamente una nave, y no tal o cual embarcación.

Está admitido y catalogado como carabela española (*Spaansch Karveel*), mas preciso es advertir que esta suerte de barcos no eran propios de nuestro Levante, que carecían de castillo y que su finura de líneas los caracterizaba, en contra de las panzudas naos y carracas; detalle éste que no pudo olvidar el modelista al exagerar aquí precisamente lo contrario.

Ante la importancia del exvoto, sólo una consideración, y previa, echo de menos en cuanto de él se ha escrito: me refiero a su autenticidad, asunto cuya última palabra sólo puede pronunciarse tras una verdadera inspección para la que no bastan las muchas fotos que conseguí, por cierto, "amablemente" negadas por aquel Museo.

#### EL EXVOTO DE UTRERA.

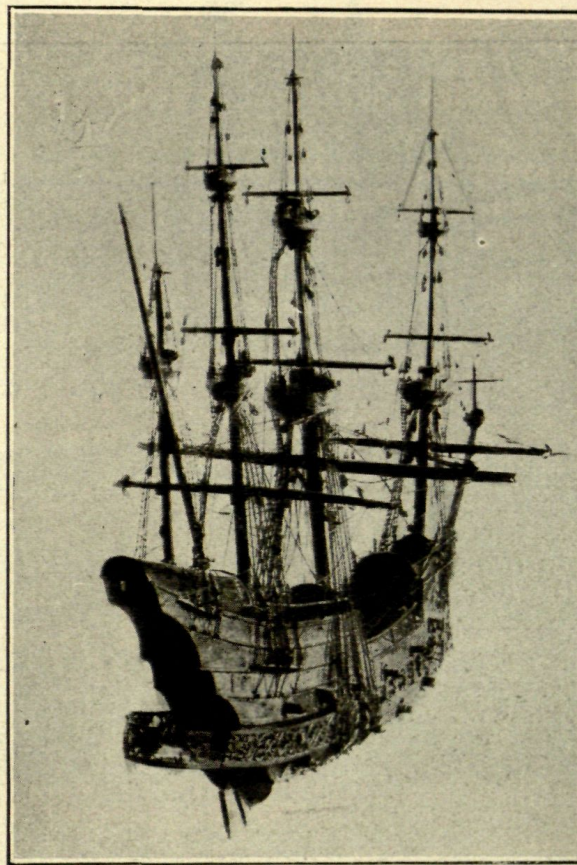
Otro caso más sensible que el anterior, pues que aquél, al fin y al cabo, existe, y éste desapareció del todo. Radicaba en la ermita popu-

larísima de la Consolación de Utrera, y sólo queda de él una excelente fotografía y unas medidas, aunque suficientes para haber permitido su reconstrucción en nuestro Museo Naval. Faltos en España de una Revista apropiada, comuniqué mi relativo hallazgo a Mr. R. C. Andersson, de la "Society for Nautical Research", quien lo dió a conocer en el *Mariner's Mirror* de Octubre del 1929.

Se trataba de una nao española de alrededor de 1540 — a mi modo de ver, bastante anterior al exvoto de Venecia antes mencionado, que hasta hace muy poco pasaba por ser el más antiguo conocido —, y que, de existir aún, sería la primera muestra corpórea de lo que fué la construcción naval en la época de transición del gótico al renacimiento, o sea, en los primeros años de la verdadera navegación de altura o trasoceánica.

El castillo de proa, talmente como un castillo — cual fué en la alta Edad Media y que a fines del xv había ya des-

aparecido —, vuelve a aparecer como una consecuencia de los abordajes frecuentes ya en aquella guerra de corso y piratería que nos consumió: de esta táctica surgió, asimismo, el espolón, verdadero baluarte lanzado; la popa fué aumentando de altura por la misma razón, como se dijo ya en aquel articulejo sobre las Galerías. Todo ello, por cierto, mezclado con marcado sabor gótico y con las elegancias del renacimiento — véase la graciosa popa —, se muestra en el exvoto, que solamente al reconstruirlo y estudiar por fuerza todos sus detalles, puede concebirse la importancia que



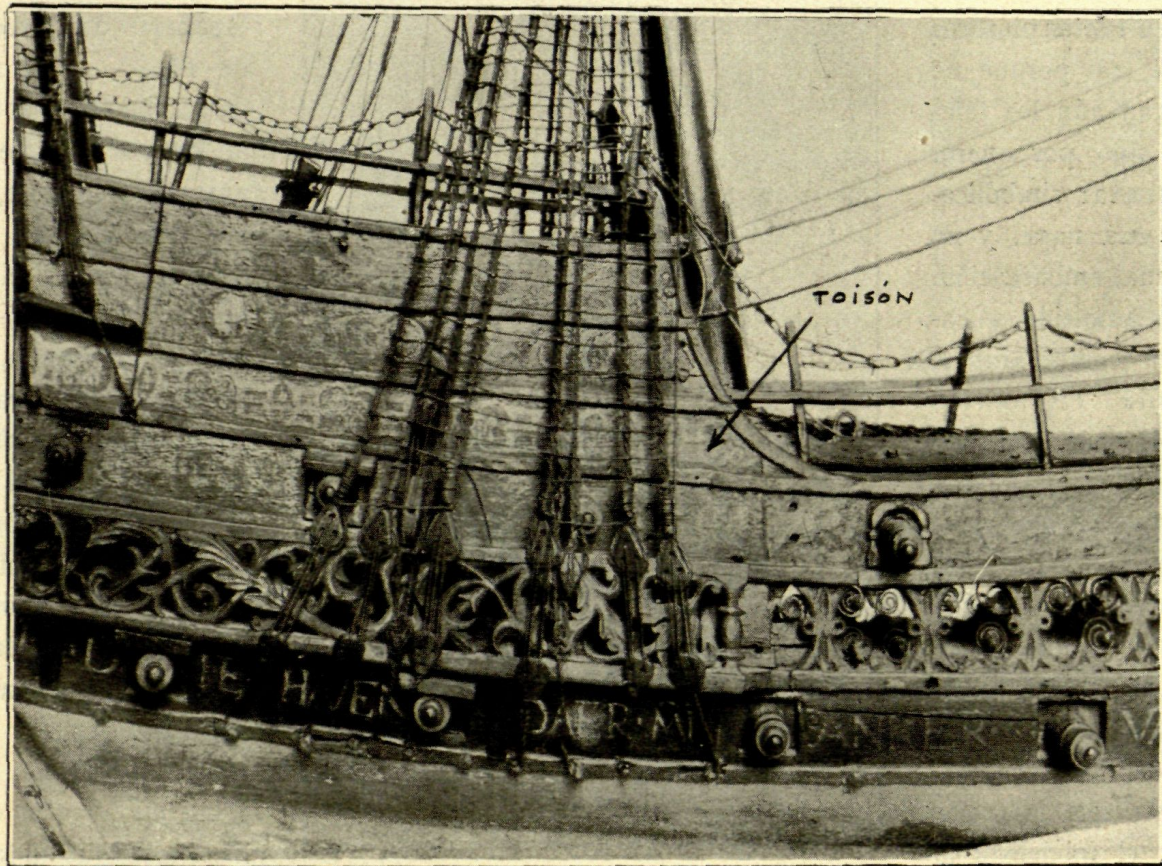
MUSEO NAVAL. Modelo votivo. (1593.)

para la Arqueología tienen estas reliquias tan insignificantes para este país, que tan indiferente las ve desaparecer o alejarse.

Uno de los tapices de Palacio, el del Triunfo de la Muerte, de la serie de Petrarca, muestra al fondo un navío idéntico de formas a este exvoto, lo que apunto modestamente, seguro de que este elemento puede ayudar a fijar la cronología de los cartones de esta serie.

colocarlos, son exclusivamente para suspendidos del techo (*hanging models*), mientras los exvotos católicos lo son para ello, o no, indistintamente.

El presente fué indudablemente conmemorativo; lo dice su leyenda, rara cosa en estas reliquias, "IK VARRE MET NEPTUNUS EN BOREAS HULPENCHE / TOT DIE HAVES DAER MI ANKER VAIT. ANO 1593", aludiendo a un viaje feliz



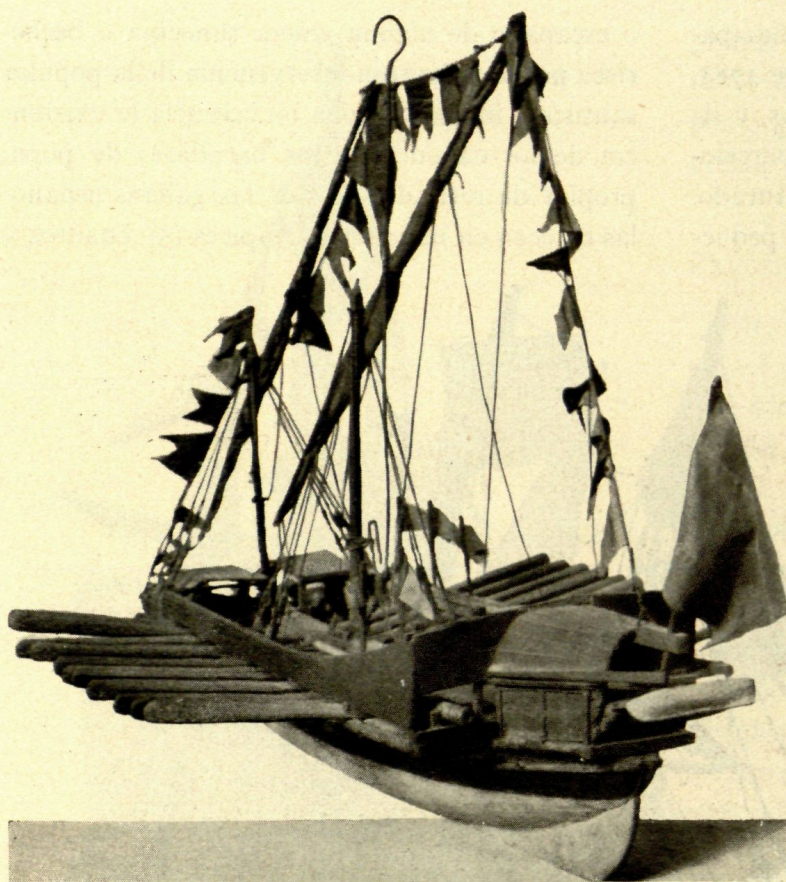
MUSEO NAVAL. Modelo votivo. (1593.)

#### GALEÓN FLAMENCO DE 1593.

Joya del Museo Naval y admiración del mundo es este preciosísimo modelo, de origen incierto, pero procedente de la Real Armería, en donde Carderera lo dibujó en 1838, y que considero como exvoto por tener todas las características de éstos en los países católicos, como de los modelos conmemorativos en los de Religión reformada, ambos tipos, en realidad, uno sólo. Quizá la única diferencia sea que estos últimos, por carecer en su religión de imágenes a que adorarlos o altares, hornacinas y aun retablos donde

o simplemente simbolizando una victoria o un pretendido dominio marítimo. Simbolismo este último muy característico de los países flamencos, anseáticos y aun escandinavos, causa y origen de los modelos que aun se conservan pendientes de los grandes halls de ciertas entidades y municipalidades nórdicas.

Lo primero que salta a la vista es el lujo en el decorado, con sus tallas caladas y su policromado que sube hasta las cofas. El poco calado es propio de los *modelos de colgar*, pues para que desde abajo no fuera tan monótono el blanco de la obra viva, se bajaba en lo posible a la línea



CATEDRAL DE BARCELONA. Exvoto de una galera. (Siglo XVII.)

Foto Archiu Mas.

de flotación, con lo que al ser así más vistoso, adquieren estos modelos la enorme sensación de inestabilidad transversal que produce éste.

La arboladura, aunque restaurada (!), no fué lo bastante para que perdiera rasgos de su época y detalles interesantísimos en la jarcia fija y aun de laboreo. En este desgraciado arreglo que debió ser por la mitad del pasado siglo, a juzgar por unas feísimas banderas que le engalanaban y que han sido quitadas, debió de aparejarse en cruz el palo mesana, que debía de ser latino, como su siguiente, el contramesana o popel. El botalón tampoco es de época, ni su tormentín, aunque sí la cofa de éste, conservando, sin embargo, la inclinación casi que correspondía al primero, obligado por el gran lanzamiento del tajamar y beques que forman el

avanzadísimo espolón que, aunque lo parezca, no es exagerado.

El decorado que copió D. Valentín Carderera lo publicó Jal en su *Glossaire*, en donde fecha erróneamente el modelo como de 1523, bautizándolo como carabela (4).

#### GALERA DEL SIGLO XVII.

Se halla colgada en la capilla del Cristo de Lepanto y asegura la tradición que es reproducción de la Capitana Real de Don Juan de Austria. Desgraciadamente, nada menos cierto, pues no pasa de ser una galera sencilla de doce bancos, en lugar de los 25 que tuvo aquélla, y sin alusión siquiera al magnífico decorado que es fama produjo la colaboración de Mallara, Herrera y el Bergamasco.

La época parece corresponder al siglo XVII, aunque por ser la galera un tipo que evolucionó poquísimo o

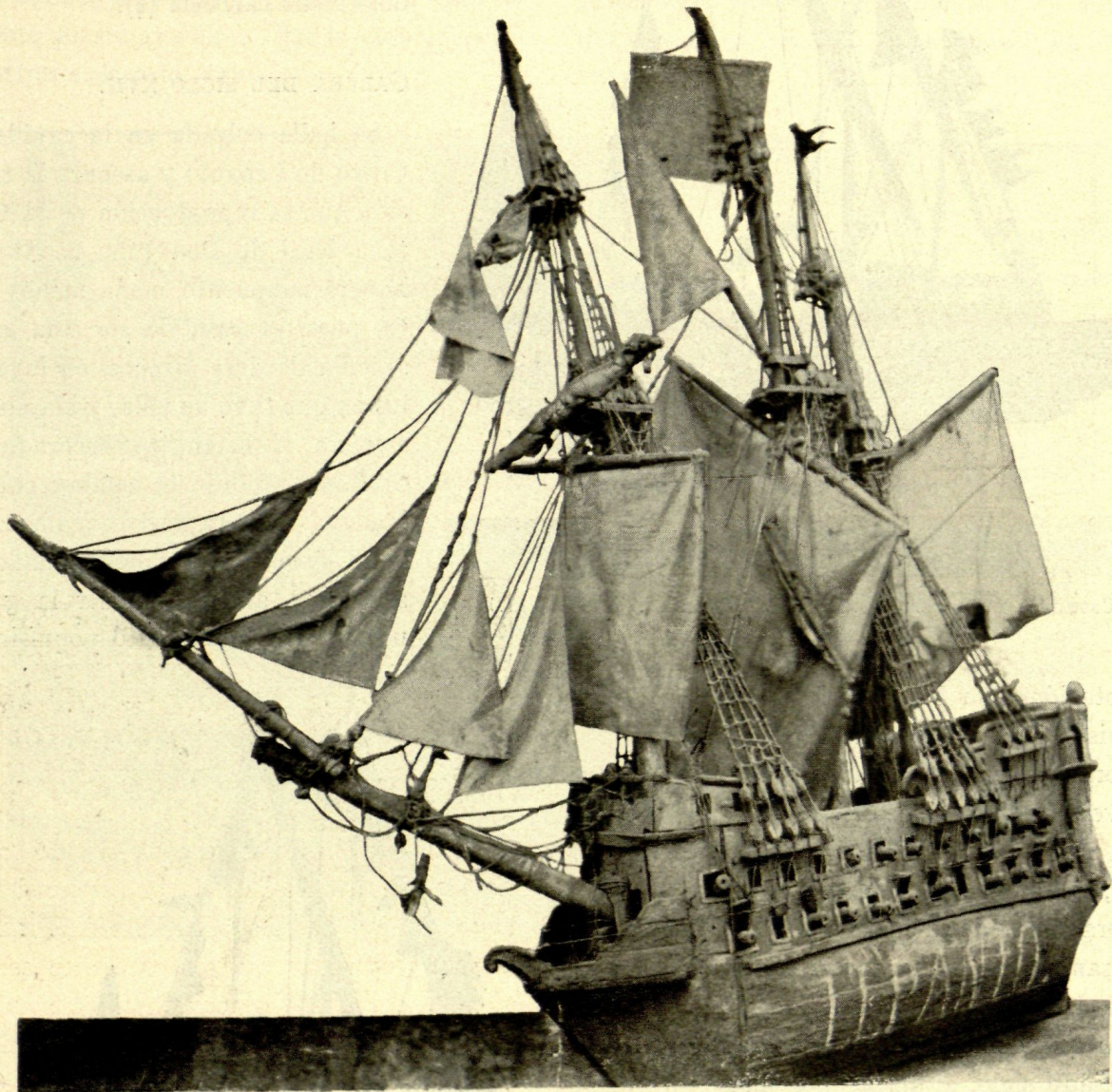


CATEDRAL DE BARCELONA. Exvoto de una Galera. (Siglo XVII.)

Foto Archiu Mas.

nada desde Lepanto a 1748, fecha de su desaparición en España, y aun a las efímeras de 1784, el adjudicar una fecha a modelos toscos y de escasa talla como éste de la Catedral barcelonesa, es asunto difícil y del todo aventurado. En el tabernáculo o chupeta existe un peque-

o escapado de alguna galera tunecina o berberisca por la milagrosa intervención de la popular santísima imagen; abona mi creencia la existencia de los cañones en los bacallares de popa, propios de retirada, de que las galeras españolas carecen en inventarios, tapices (5), cuadros y



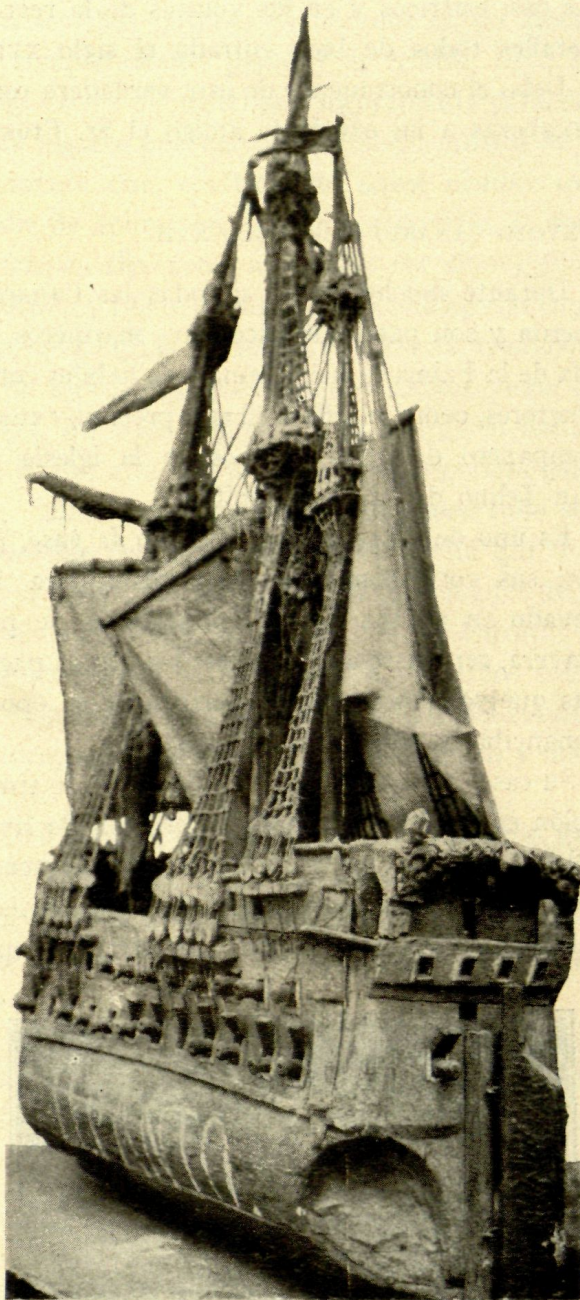
LEÓN. *Exvoto de Navío de 60 cañones. (Siglo XVII?)*

ño altar con una cruz, segura alusión del donante al Cristo Milagroso, elemento que nunca pudo existir a bordo, en donde estaba prohibido el Sacrificio de la Misa, que se decía en las playas para evitar la hereje vecindad de la *chusma*, tan sucia material y moralmente.

Tengo para mí que el tal modelo, pieza interesantísima por demás y típica en su clase, corresponde al voto de algún forzado redimido

dibujos; la demasiada vela para tan breve casco y sobre todo sus remos de *galocha*, remos cortos y por tal capaces, como en las traineras, de la boga muy picada o de ritmo rápido.

Su aparejo como latino y cuya maniobra aun hoy día emplea la misma que en el siglo XV, es correcto en todas sus partes, y esta persistencia dificulta el descubrir en ella restauraciones posteriores. Como tal habrá que pensar en el enga-



LEÓN. Exvoto de un navío de 60 cañones. (Siglo XVII?)

lanado y en el botecillo de popa con sus arbotantes sustentadores, nada propio de estas embarcaciones, y cuya adición data ya del siglo XIX con toda seguridad. Lo mismo puede afirmarse del botalón, toscamente sujeto al espolón por una ligadura y afirmado por un barbiquejo al tajamar de la roda. La pertigueta debió de perder su fanal, y en su tintero se arboló un asta con la bandera nacional (1785) que adoptó el buen Carlos III.

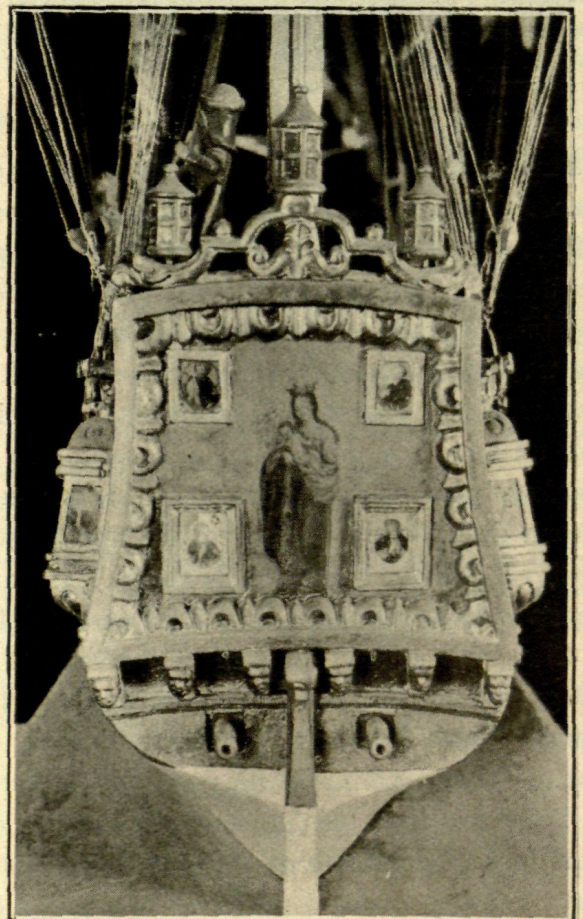
Falta el timón; la popa y carroza carecen de la gran inclinación de sus líneas, que tanto sor-

prende en las galeras y, en cambio, le sobra un tanto de altura a la batayola, y aun su unión por popa, que presta al modelo algo de la fisonomía de las galeazas.

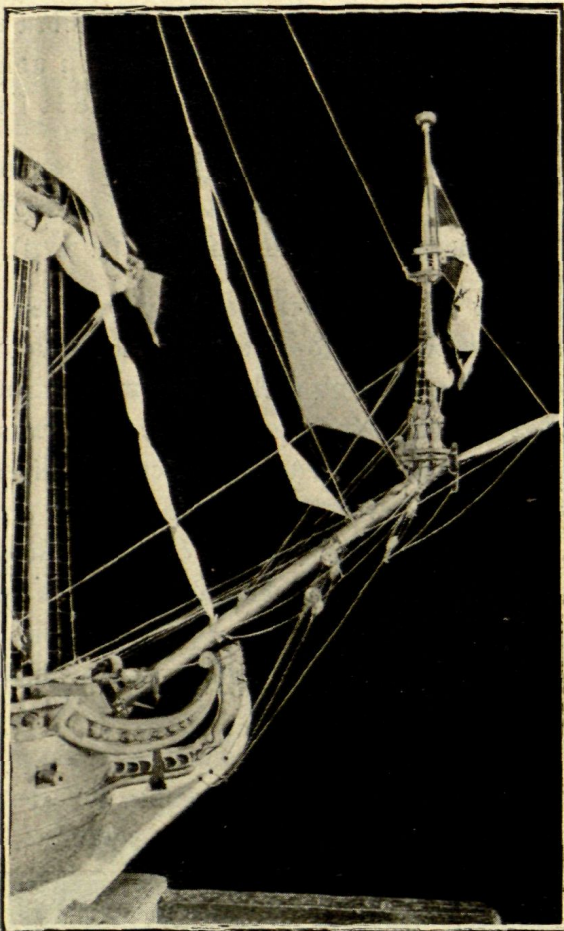
EXVOTO DE NAVÍO DE 60 CAÑONES (S. XVII).

Por ser la arboladura, jarcia y velamen lo que el tiempo primero destruye en los exvotos, o la vida de éstos no suele durar mucho, pues ante el desbarajustado conjunto se da al traste con él, o surgiendo el temible técnico indígena se arbola de nuevo escrupulosamente con arreglo a los anacrónicos cánones contemporáneos, resultando esa hibridez cronológica de la que pocos modelos escapan, sin siquiera excluir los cuidados y demasiado *atendidos* de los Museos oficiales.

Este modelo, en cuyo casco con tan mala puntería crítica se le malpintó el nombre de la bata-



SANTA CRUZ DE LA PALMA. Exvoto procesional. (Siglo XVII.)



SANTA CRUZ DE LA PALMA. Exvoto procesional. Detalle de la proa.

lla más famosa que vieron los siglos, y que nada puede decir, es buena prueba de cuanto queda dicho, y por mor de estos retoques helo aquí en nuestros días con los altos y velas de todo un bien entrado el XIX, señoreando un casco de un siglo antes. Lo primero, por sus cuatro foques, estays y mesana de cangreja; lo segundo, por un castillo de proa que aun sobresale de la borda y por sus torrecillas de popa, que más tienen de las que a comienzos del XVII dieron en llevar, aunque la traza de la galería a la francesa podría corresponder al final del mismo siglo.

El aspecto general no puede ser más basto y sin gracia; pero con todo, no carece de simpatía, aunque quizá la misma que puede inspirar el *can de palleiro*, porque al fin y al cabo es perro.

Y como lo tosco siempre aparenta arcaico, de aquí lo desconcertante de un modelo cual éste, cuya fecha en realidad puede ser aún posterior a la presumible, si sólo nos fijásemos en el coronamiento de herradura de la popa, en los faro-

les casi esféricos y en las volutas de la regala, detalles todos de bien entrado el siglo XVIII.

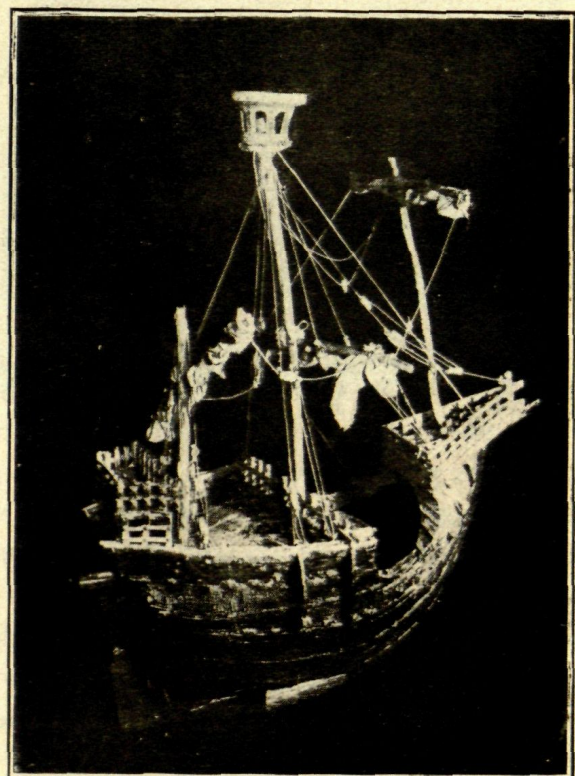
Debo el conocimiento de este verdadero rompecabezas a mi excelente amigo el Sr. Crossa.

EXVOTO CANARIO DEL SIGLO XVII.

Durante muchos años, si todas las Canarias fueron y son patria de excelentes marineros, la isla de la Palma lo fué, además, de hábiles constructores, como se refleja en este precioso exvoto compañero de otros muchos en la iglesia de San Telmo de su linda capital.

Es uno de los pocos que conozco *de paso*, (6) con sus correspondientes angarillas, para ser llevado en alguna de esas procesiones de primavera, reminiscencias de aquellas fiestas paganas que solemnizaban la apertura de la época bonancible y propicia a la navegación.

Su casco presenta a proa un tajamar de transición entre el del lanzadísimo espolón de fines del XVI que se ha apreciado en el navío flamenco de 1593 y el más recogido, con el clásico león rampante por mascarón, del siglo XVIII; la popa,



PRINZ HENDRIK MUSEUM, ROTTERDAM. Exvoto catalán. (Siglo XV.)



con sencillos jardines de mirador en las aletas, es completamente plana y de *retablo*, cuyo espejo carece de aberturas, seguramente para dar más lugar a una mayor exaltación mística en el decorado que, confirmando aquel nombre que hube de aplicar en el primer articulejo, la convierte en algo como arrancado del altar pulcro, ingenuo y riente de una de esas minúsculas capillas de monjitas. La forma ya no es de *bandurria*, y de representar más porte el exvoto, sería su popa, sin duda alguna, de lo que dí en llamar de *violín*, a la que no faltaría su orgullosa galería; faltan los elementos rectos, pues todo son graciosas curvas de muy poca flecha que aun no se quiebran con la complicada pesadez de la moda que implantó Puget con su barroco; el espejo avanza y descansa con canecillos sobre el yugo, verdadera jácena; el remate del coronamiento sirve de sostén a faroles clásicos y alargados.

Como en los barcos funerarios faraónicos, una serie de monigotillos puebla el barco, detalle tan poco común como simpático, y el zafarrancho parece animado por el tambor que suena desde lo alto de la toldilla.

No es extraño que por ser de procesión y para aumentar la apariencia, el aparejo luzca su orgulloso continente desde lo alto de una arboladura exagerada que parece — contra lo corriente y expresado — estar virgen de manos pecadoras, aunque pudiera haber sido recorrida por los primeros años del siglo XVIII; mas de ser así, debemos agradecer al restaurador la excelencia de un trabajo que, aunque el exvoto es grande y — dicho se está — más grande le viene su arboladura, ha podido perdurar más de dos siglos.

Es muy posible que los focos sean posteriores, y aun el raro botalón que sobresale del tor-

mentín; pero aunque esto último constituye rareza, podría incluso aclarar la duda de cierto arqueólogo (7) ante dos casos análogos, español el uno, turco el otro, y bien pudiera demostrar una cierta influencia mediterránea más bien que norteña en la marina estupendísima de estas islas afortunadas.

Pero por muy interesante que sea el exvoto, que lo es y muchísimo, yo materializo en él, el celo y el cariño que por estos deliciosos juguetes demuestran un grupo de cultos tinerfeños, don Alfonso Pérez Díaz al frente, colaborando en la catalogación y búsqueda de exvotos marinos que ha emprendido el Museo Naval de Madrid.

## NOTAS

(1) Actualmente el Museo Naval de Madrid está formando un fichero fotográfico de exvotos y navetas, bastante avanzado ya, y que, una vez terminado o casi, permitirá por vez primera el estudio metódico de aquéllos y éstas.

(2) *The Mariner's Mirror*. Julio 1929.—*The Annual Report of The Society for Nautical Research*. 1929.—*Verslag omtrent den toestand van het Museum voorland-en volkerkunde*. Rotterdam, 1930.

(3) La proporción, llamada entonces *as, dos, tres*, daba para la manga el tercio de la eslora, y aquí es escasamente la mitad.

(4) *Jal.: Glossaire Nautique*, París, 1848; pág. 1053.— Véase, asimismo, R. Morton Nance: *Sailing-Ship Models*. London, 1924; pág. 24.

(5) Insisto siempre en los tapices porque es sorprendente el realismo de sus barcos, explicable en los de la *Conquista de Túnez*, por haber embarcado en ellos el autor de los cartones.

Del exvoto de esta nota trata algo Artífiano en su *Arquitectura Naval Española*. Barcelona, 1920; pág. 47.

(6) En el pueblo de Urda, por Madrideojos, existe uno interesante; en Villena sale procesionalmente una *Numancia* convencional; en Figueras de Asturias, una imagen de San Pedro, amarrada al palo mesana de una enorme fragata — que hasta dispara — corre un enorme y popular temporal en la procesión de aquel santo.

(7) Romola & R. C. Anderson: *The sailing-ship*. London, 1927; pág. 166.

# NOTAS SOBRE LAS CULTURAS PRIMITIVAS DE MÉXICO: SU ARQUITECTURA Y ESCULTURA

TEOTIHUACÁN - CHICHEN ITZÁ - UXMAL

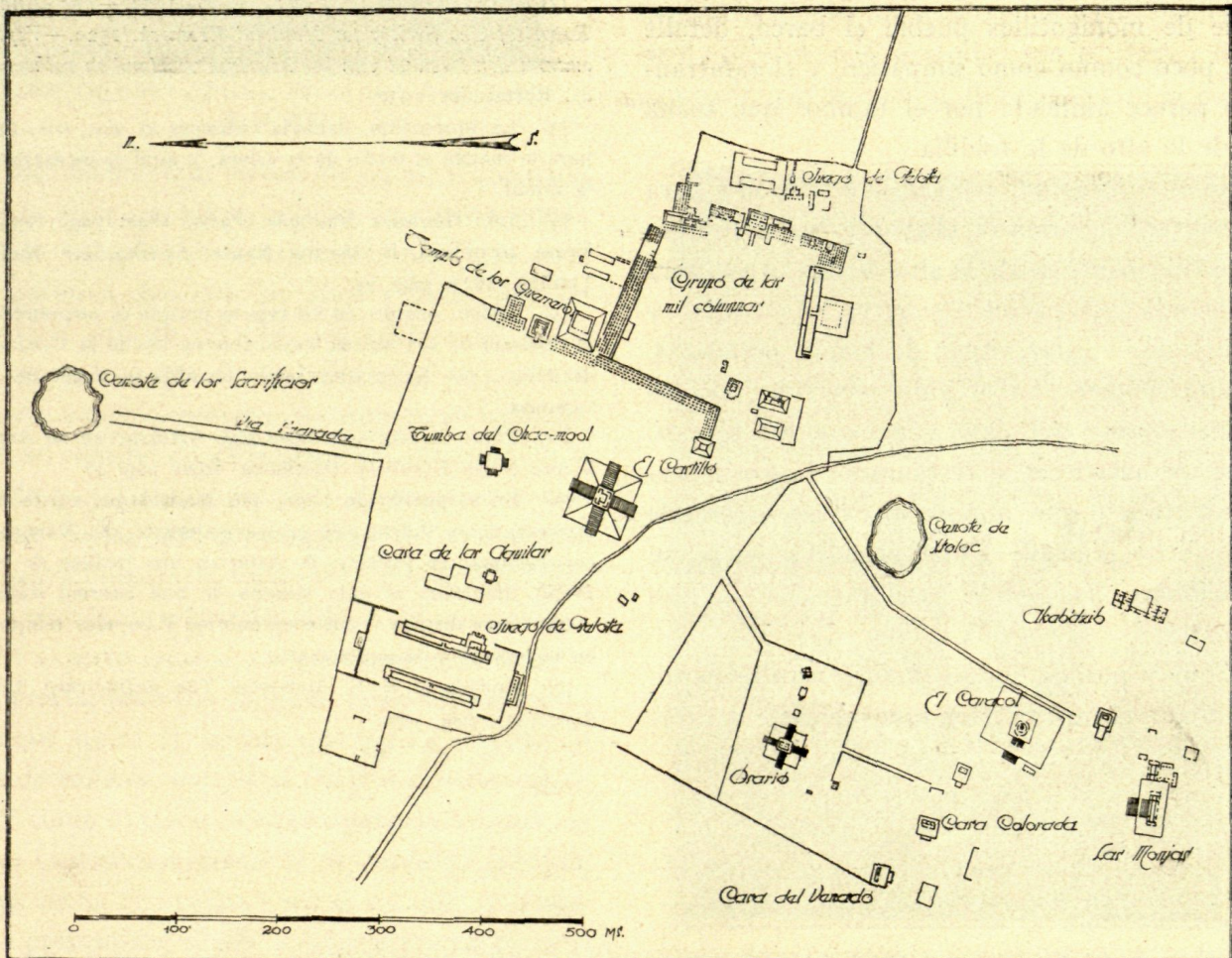
POR JOAQUÍN VAQUERO

ARQUITECTO

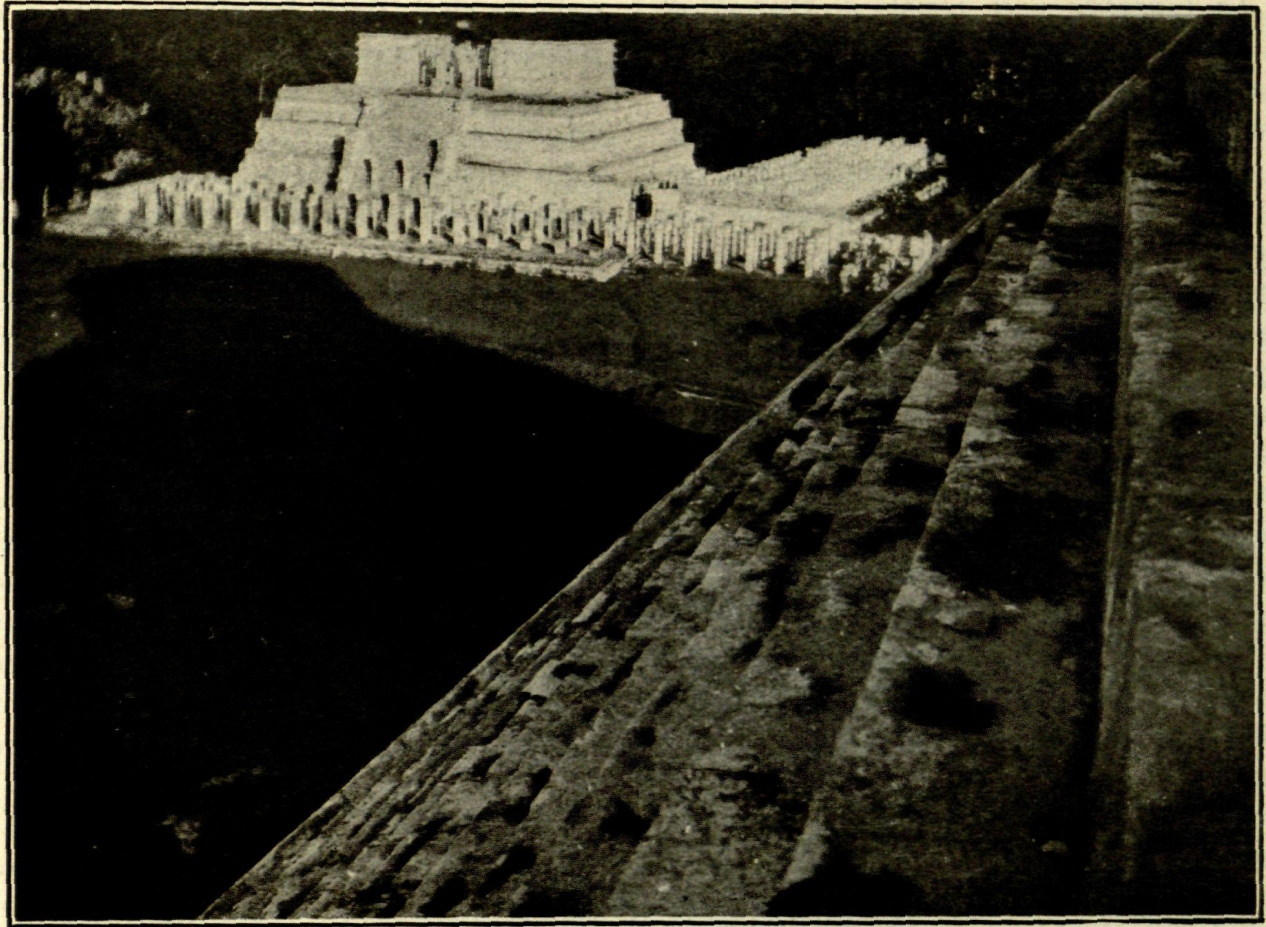
(CONCLUSIÓN)

*Pirámide del Sol.* La Pirámide del Sol es el monumento más importante de Teotihuacán. Se levanta en el centro de una explanada artificial cuadrada de 350 m. de lado, con una plataforma elevada que la rodea por sus lados N.-E.-S., sobre la que alrededor están distribuidos, según un eje perpendicular a la Calle

de los Muertos, eje de la pirámide, otros edificios más pequeños. Consta de cinco cuerpos en forma de troncos de pirámide de distinta altura, dispuestos en tal forma, que cada uno deja alrededor de su base un andén de circulación. Su dimensión total en la base es aproximadamente de 210 por 210 m., y su altura de 65.



CHICHEN ITZÁ. Del libro "Estudio arquitectónico comparativo de los Monumentos Arqueológicos de Mexico". I. Marquina.



CHICHEN ITZÁ. Templo de los Guerreros: Patio de las mil columnas, desde la escalinata del Castillo.

En las exploraciones perdió una capa de unos 7 m., debiendo haber sido su base de 220 por 220 metros.

Las escalinatas tienen la disposición que puede verse en el esquema. Como en todos los edificios, tienen una pendiente muy exagerada, siendo cuando menos la huella igual a la contrahuella; pero en el cuarto cuerpo llega a tener unos 10 cm. de huella por 35 de contrahuella, haciéndose muy penoso el subir y, más aún, el bajar. No se ha podido encontrar superposición de estructuras. En el Museo Local se conservan diversas piedras pertenecientes a la decoración de este edificio. En su parte superior tuvo una gran figura, a la que alude Mendieta en su descripción, esculpida en piedra y recubierta de oro, que fué mandada destruir por Fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México. Las caras de la pirámide estuvieron aplanadas y policromadas como en los demás edificios.

*Pirámide de la Luna.* Esta pirámide está

construída sobre una plataforma que cierra por el Norte la plaza en que termina la calle de los Muertos. Es de planta rectangular, de unos 150 m. de frente por 120 de fondo. Se compone también de cinco cuerpos de forma y disposición semejante a la de la Pirámide del Sol con unos 42 m. de altura total. Lo mismo que la Pirámide del Sol, lleva en su cara principal un cuerpo adosado; pero en ésta tiene más importancia, por su altura de 22 m. y un saliente de 30. En esta cara y en el eje de la pirámide, una escalinata de 15 m. de anchura, dividida en tramos, sube hasta la parte más alta; no se conserva resto ninguno de la construcción superior. El sistema de construcción de esta pirámide es el mismo que en la del Sol, y salvo detalles, el mismo que hemos descrito para todos los edificios. No se conoce nada de su decoración por ahora, pues no se ha terminado aún la exploración. Los edificios que rodean la plaza no han sido todavía explorados.

*La Ciudadela y el Templo de Quetzalcoatl.*  
El edificio llamado Ciudadela es, en realidad, un conjunto de edificios de los cuales el principal es el Templo de Quetzalcoatl. Es un cuadrado de 400 m. de lado, formado por una plataforma de 3 m. de altura que rodea un gran patio o explanada central nivelada y pavimentada, de unos 220 por 275 m. En el centro de su lado Oeste, o sea el que da a la calle de los Muertos, hay una ancha escalinata que da acceso al edificio. A ambos lados de esta escalinata, y dando frente a la explanada interior, se distribuyen a distancias iguales de 55 metros de eje a eje, cuatro basamentos escalonados de tres cuerpos, cuyo primer cuerpo forma parte del tablero general de la plataforma. En los lados NE. y S., sobre la plataforma primera, se levanta otra de 4 m. de altura y de unos 80 m. de ancho, sobre la cual en los lados N. y S., respectivamente, se levantan cuatro basamentos de dos cuerpos, dando frente igualmente a la explanada, distribuídos en la misma forma que en el O., mientras que en la parte posterior, o E., solamente hay tres.

Todos estos basamentos son exactamente iguales y del tipo de tablero vertical sobre talud más pequeño. Todos tienen ancha escalinata mirando hacia la explanada interior. Dicha explanada está dividida por una estrecha plataforma que corre en dirección NS. y que deja en la parte anterior un patio casi cuadrado, y en la parte posterior, otro estrecho y más ele-

vado de nivel. Desde los patios se sube a las plataformas por grandes escalinatas colocadas a eje con los edificios superiores. En el centro del primer patio hay un basamento con escalinatas en sus cuatro lados. Sobre el eje de la Ciudadela, que es el perpendicular a la calle de los Muertos, y sobre la plataforma que divide la explanada, extendiéndose por el segundo patio, se levanta el edificio más importante, en cuyas excavaciones se encontraron dos estructuras superpuestas, siendo la interior la más interesante. La exterior, cuyo frente se conserva, avanza delante de la otra sobre el primer patio.

El edificio interior consta de un basamento piramidal compuesto de seis cuerpos, de planta cuadrada con una base de 64 m. de lado. Los tableros y taludes están profusamente decorados con enormes serpientes emplumadas cuyas cabezas vuelan hasta más de un metro fuera del paramento, y con motivos marinos. Aun pueden verse algunos restos de su poli-

cromía. Sólo se conserva la cara anterior, que estaba oculta por el edificio superpuesto, y de ella cuatro cuerpos del basamento. De las otras caras ha desaparecido toda la piedra, por haber sido empleada en la construcción de iglesias y casas de los pueblos de alrededor. Las alfardas de la escalinata están decoradas igualmente con doce enormes cabezas de serpiente, exentas. Se han encontrado restos de apoyos y de maderos del templo superior bajo cuyo piso han aparecido varios sepulcros. La escultura de este



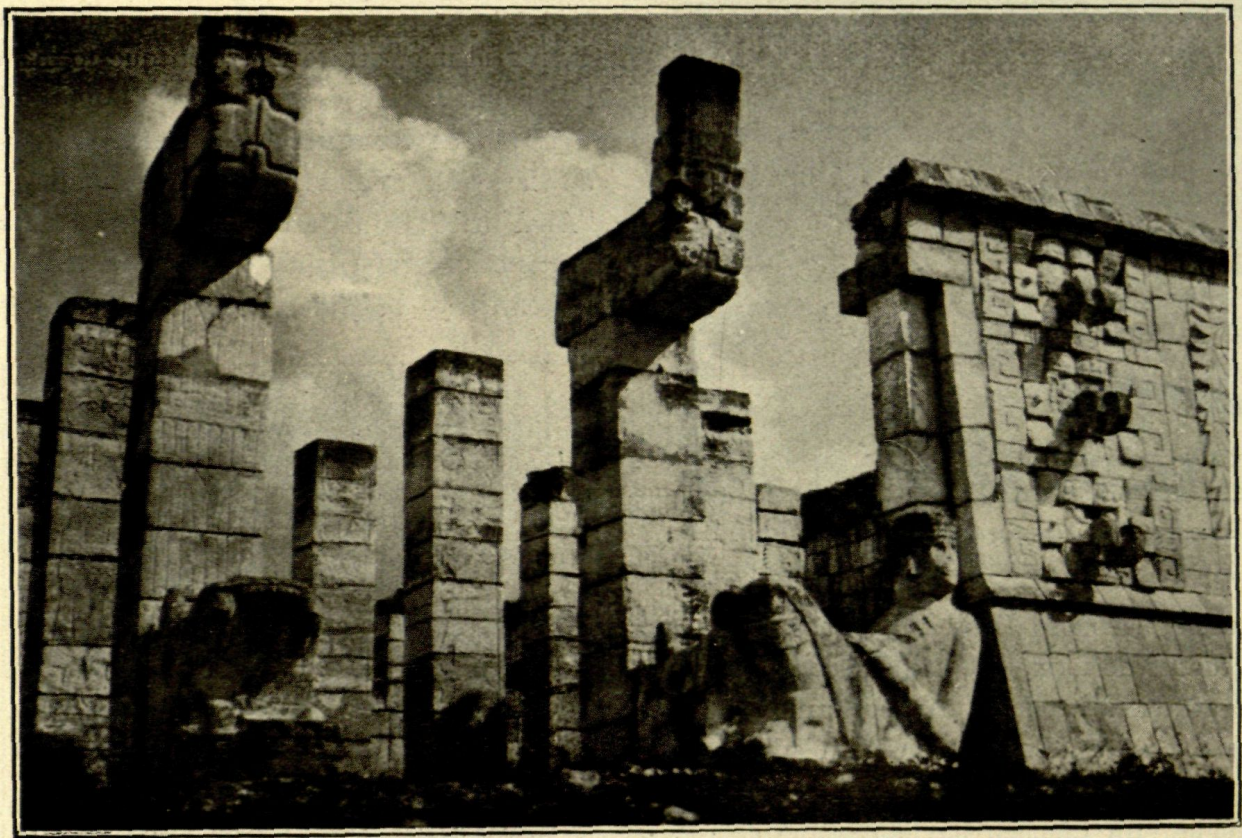
CHICHEN ITZÁ. (*Chichen viejo*).

edificio tiene un vigor extraordinario, en nada comparable a los fragmentos encontrados en otros puntos de Teotihuacán. La composición es perfecta. Las cabezas de serpiente y los demás motivos han sido recientemente estilizados. El conjunto está encubierto de piedra labrada.

\* \* \*

Hecho el rápido estudio anterior sobre Teoti-

Progreso en barco o en avión desde Tejería (Veracruz) hasta Mérida. Desde esta ciudad se llega con relativa facilidad a las ruinas. Lo mismo para ir a Chichen Itzá que a Uxmal, es necesario viajar primeramente algunas horas en ferrocarril, y luego recorrer una gran extensión en automóvil, casi a campo traviesa, pues aunque existen caminos, éstos casi desaparecen a causa de las lluvias to-



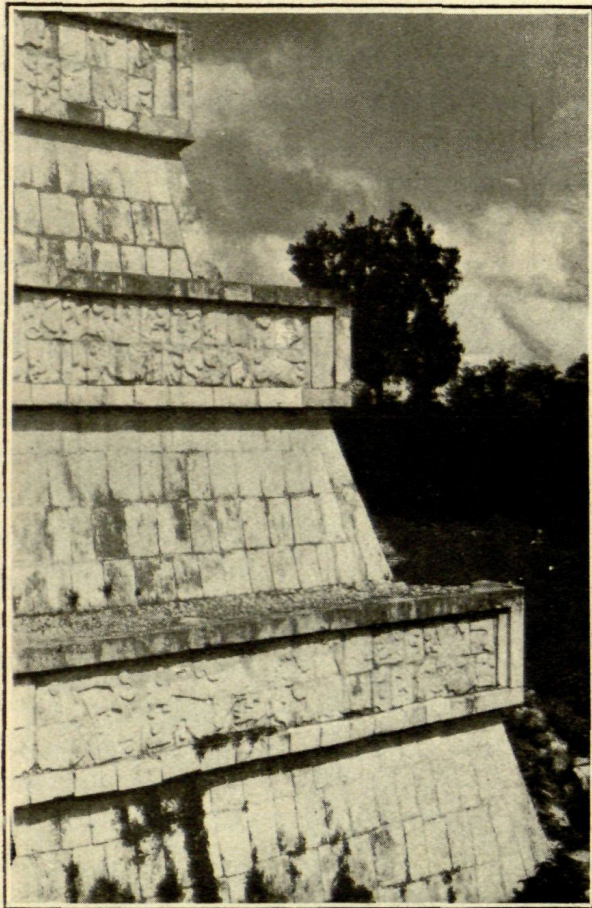
CHICHEN ITZÁ. *Templo de los Guerreros: Entrada.*

huacán y algunos de sus edificios principales, por ser la ciudad más importante y más característica de la cultura tolteca, vamos a ver ahora, también rápidamente, los dos centros principales de la cultura Maya en Yucatán: Chichen Itzá y Uxmal. Desde la parte central de México, la comunicación con la península de Yucatán ofrece mucha dificultad por existir inmensas extensiones de terrenos pantanosos, esteros y selvas inundadas plagadas de animales peligrosos y con un clima malsano. No hay, pues, comunicaciones por tierra, y es necesario hacer la travesía desde Veracruz hasta

rrenciales y la exuberancia de la vegetación.

\* \* \*

Chichen Itzá es la mayor de las ciudades Mayas y la que contiene monumentos de más importancia. La razón de la situación de Chichen debe relacionarse con la existencia de los dos cenotes cuya situación llegó hasta influir en su trazado. La península de Yucatán, casi en su totalidad, carece de accidentes del terreno y de corrientes superficiales de agua. En cambio, existen grandes corrientes de agua subterránea, debajo de la capa de caliza que forma el



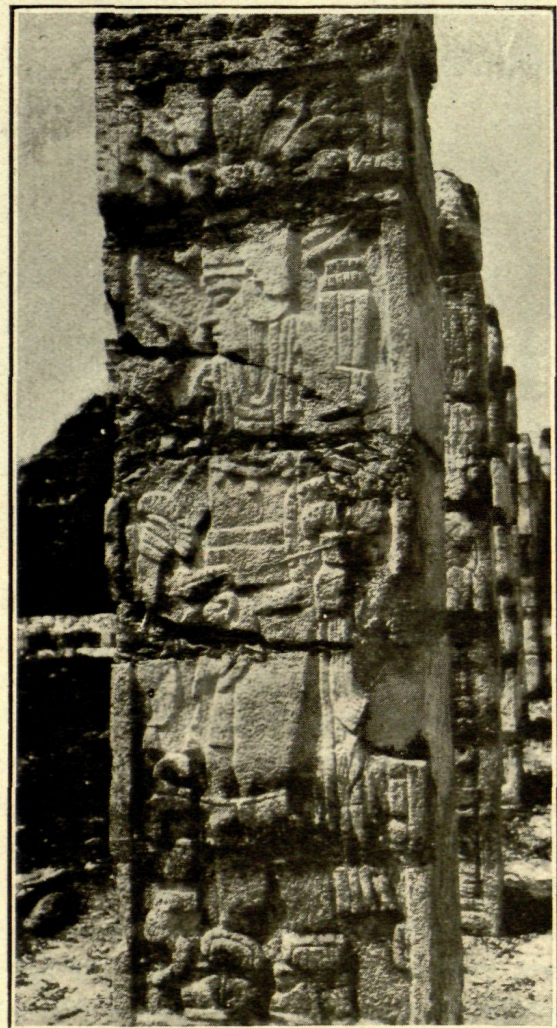
CHICHEN ITZÁ. *Templo de los Guerreros: Detalle del basamento.*

subsuelo, viéndose éstas en algunos sitios por oquedades de forma aproximadamente circular, que atraviesan toda la capa de caliza, que se llaman cenotes. Los antiguos pobladores buscaban los cenotes para el establecimiento de sus ciudades. En Chichen hay un grupo de edificios más importantes, y otro grupo, que actualmente está separado y distante del primero, llamado Chichen Viejo, pero que en otro tiempo probablemente formó parte de la ciudad, pues existen además una porción de restos de edificios intermedios, algunos aún sin explorar. El grupo más importante de edificios ocupa una extensión de un kilómetro y medio de largo por cerca de un kilómetro de ancho. Debido a la topografía, a la naturaleza del terreno y a las lluvias torrenciales, casi todos los edificios de Yucatán están contruídos sobre plataformas.

En el trazado de la ciudad existen tres orientaciones principales. Una, que debe ser la pri-

mitiva, y que es la de la recta que une los dos cenotes. Sobre esta orientación están "Las Monjas", los edificios al SE. del patio de las Mil Columnas, el "Juego de Pelota", pequeño; la tumba de Chac-Mool, la Vía Sagrada, la Casa Colorada, la Casa del Venado y algunos otros.

Esta dirección de los cenotes forma con la NS. un ángulo aproximado de 8°. El Juego de Pelota grande está orientado según una dirección que forma con la NS. un ángulo de 18°. Y, por último, otra orientación que forma con la NS. un ángulo de 22°, sobre la que está el "Templo de los Guerreros", parte del grupo de las "Mil Columnas", "El Castillo", el "Akab'dzib", el "Caracol" y el "Osario". Lo que puede considerarse como el centro de la ciudad lo constituye la gran plaza, limitada al Este,



CHICHEN ITZÁ. *Templo de los Guerreros: Detalle de una pilastra de la plataforma inferior.*

al Sur y al Oeste, por el Templo de los Guerreros, el Castillo y el Juego de Pelota, respectivamente, y de la cual arranca por el lado Norte la Vía Sagrada que conduce hasta el Cenote de los Sacrificios. Es además el único conjunto grandioso que hoy puede verse, porque en el resto el bosque imposibilita las vistas de conjunto.

La impresión que produce esta plaza y sus edificios no se parece en nada a la del Valle de México. Su ordenación asimétrica está hecha con mucho menos sentido de proporción. No existe, además, como en Teotihuacán, ese acorde perfecto entre lo grande y lo pequeño. En Teotihuacán, cada edificio es bello aisladamente y en conjunto. En Chichen, cada edificio parece hecho para estar solo. La falta relativa de ordenación, la diversidad de formas y tamaños, y el color blanco-amari-llento de la piedra caliza enmarcado en el verde oscuro de la selva completamente llana como un mar, le dan un aspecto alegre; por el contrario de Teotihuacán,

que es de una tristeza sublime. En los edificios de Chichen Itzá existe gran variedad de conceptos. Desde el edificio funcional, casi desprovisto de ornamentación, como el "Caracol", hasta aquel en que la ornamentación es la preocupación única, como "Las Monjas". En algunos edificios, como en el Templo de los Guerreros, la ornamentación es profusa en algunas de sus partes, pero su relieve es muy bajo y se ha intentado y conseguido no perder la sensación del plano. En otros, como el Juego de Pelota, puede verse una

gran simplicidad en su mayor parte y una gran profusión en determinados trozos, que llega a ser excesiva.

La época de mayor esplendor del Imperio Maya corresponde al siglo XII de nuestra era. Chichen Itzá estaba entonces en su mayor apogeo y era centro de peregrinación.

Del estado en que se hallaban estas ruinas en

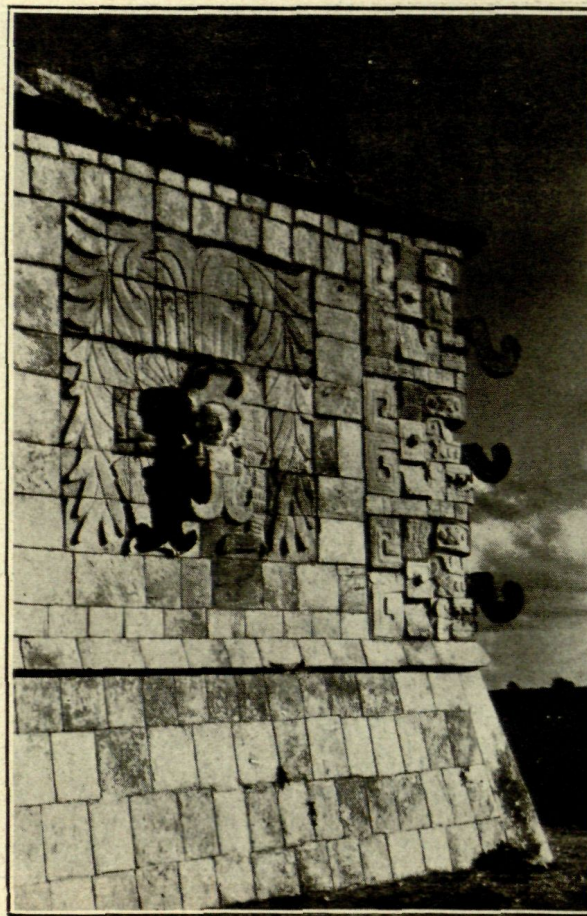
la Epoca de la Conquista, pueden darnos idea unos párrafos de la carta que dirigida al Rey, en 10 de Febrero de 1548, fecha en la que quedó Yucatán definitivamente conquistado por Ponce de León, escribió Fray Lorenzo Bienvenido: "Que los edificios de Yucatán habían sido artísticamente construídos de piedra labrada, quizá ya antes de nuestra era", "porque tan grande estaba el monte encima dellos como en lo baxo de la tierra" (Cartas de Indias, Madrid, 1877).

Por otra parte, las noticias del viaje de Monte- tejos y sus soldados desde la costa hasta Chichen Itzá, nos dicen que

en este lugar determinaron establecerse por parecerles buen lugar para defenderse de los indios, por los grandes edificios que allí había.

\* \* \*

En el año 1924, la "Carnegie Institution", con la concesión por parte del Gobierno mexicano para realizar trabajos de exploración y restauración, comenzó su labor. Entre los trabajos llevados a cabo hasta la fecha, cuentan: la excavación y restauración del Templo de los Guerreros; la excavación y consolidación del



CHICHEN ITZÁ. Templo de los Guerreros: Detalle.

Caracol; excavaciones de las columnatas Norte y Oeste del patio de las Mil Columnas.

La "Carnegie Institution", una vez al año, al terminarse la temporada de trabajos, que suele durar unos dos meses, presenta su informe detallado del estado de los mismos, acompañado de los proyectos a ejecutar. Su labor está constantemente inspeccionada por un empleado de

construídos por el sistema de recubrir un núcleo de piedras sueltas y tierra, con un delgado caparazón de piedra labrada, sin trabazón ninguna.

\* \* \*

El Templo de los Guerreros se eleva sobre un basamento de cuatro cuerpos superpuestos, cada uno de los cuales tiene forma de tronco de



CHICHEN ITZÁ. *Templo de los Tigres: Fragmento del bajorrelieve que cubre los muros y la bóveda de la parte inferior.*

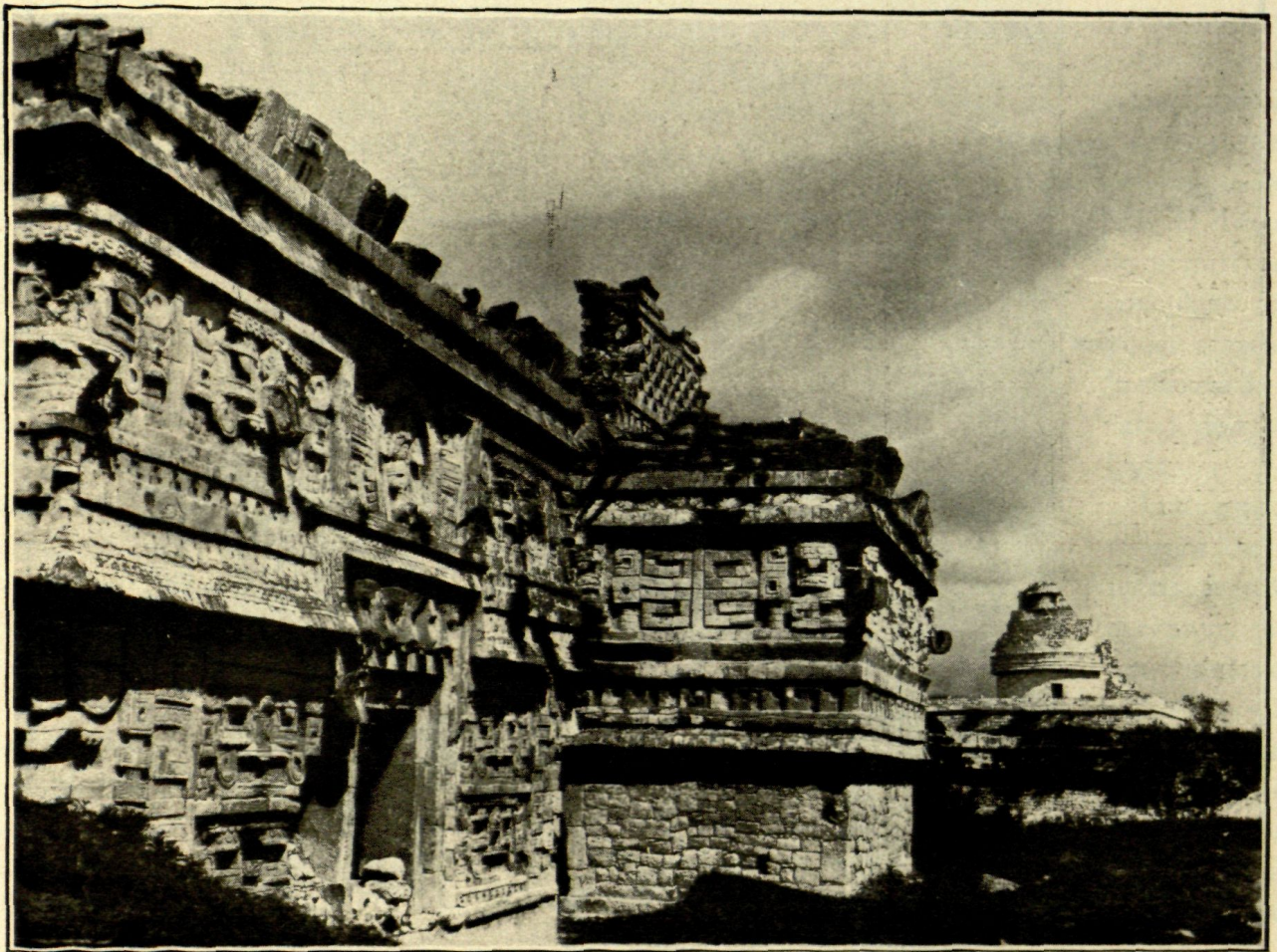
la Dirección Arqueológica de México, que a su vez emite anualmente su informe detallado. En las excavaciones se ha procedido con todo cuidado, a fin de reconstruir levantando los mismos elementos caídos y llevándolos de nuevo a su sitio. La Secretaría de Educación pública de México empezó en el año 1926 a colaborar con la "Carnegie Institution", dedicando sus primeros trabajos a la consolidación del Castillo y del Templo de los Tigres en el Juego de Pelota. En el Castillo se habían hecho en 1921 algunas obras de consolidación. Todos los edificios de Chichen Itzá, como los de Uxmal, están

pirámide, rematado por un tablero vertical y saliente decorado con motivos que se repiten, en bajorrelieve. Asimismo están compuestos los basamentos en Teotihuacán, variando únicamente las proporciones, que en este templo también son de una belleza insuperable. Delante del frente principal del edificio, o sea el que mira a la plaza, se extiende una plataforma de la que arranca el basamento, más ancha que el total del edificio, y que conserva 66 pilastras, que sostenían bóvedas, de las que hay algunos restos. Estas pilastras están decoradas por sus cuatro lados con maravillosos bajorrelieves que



representan guerreros con trajes de gran complicación. Desde esta plataforma arranca la gran escalinata que da acceso al templo superior. La plataforma se prolonga por el lado Sur del edificio, formando el lado Norte del Patio de las Mil Columnas. El templo, en la parte superior del basamento, es cuadrado;

ra sostenido por atlantes. Los trozos de fachada que quedan a derecha e izquierda de la entrada están decorados con dos series de tres mascarones superpuestos, de los que el exterior forma esquina, y en el centro, un escudo en forma de serpiente emplumada vista de frente. Estos motivos fueron policromados. El interior del



CHICHEN ITZÁ. *Las Monjas*, y al fondo, *El Caracol*.

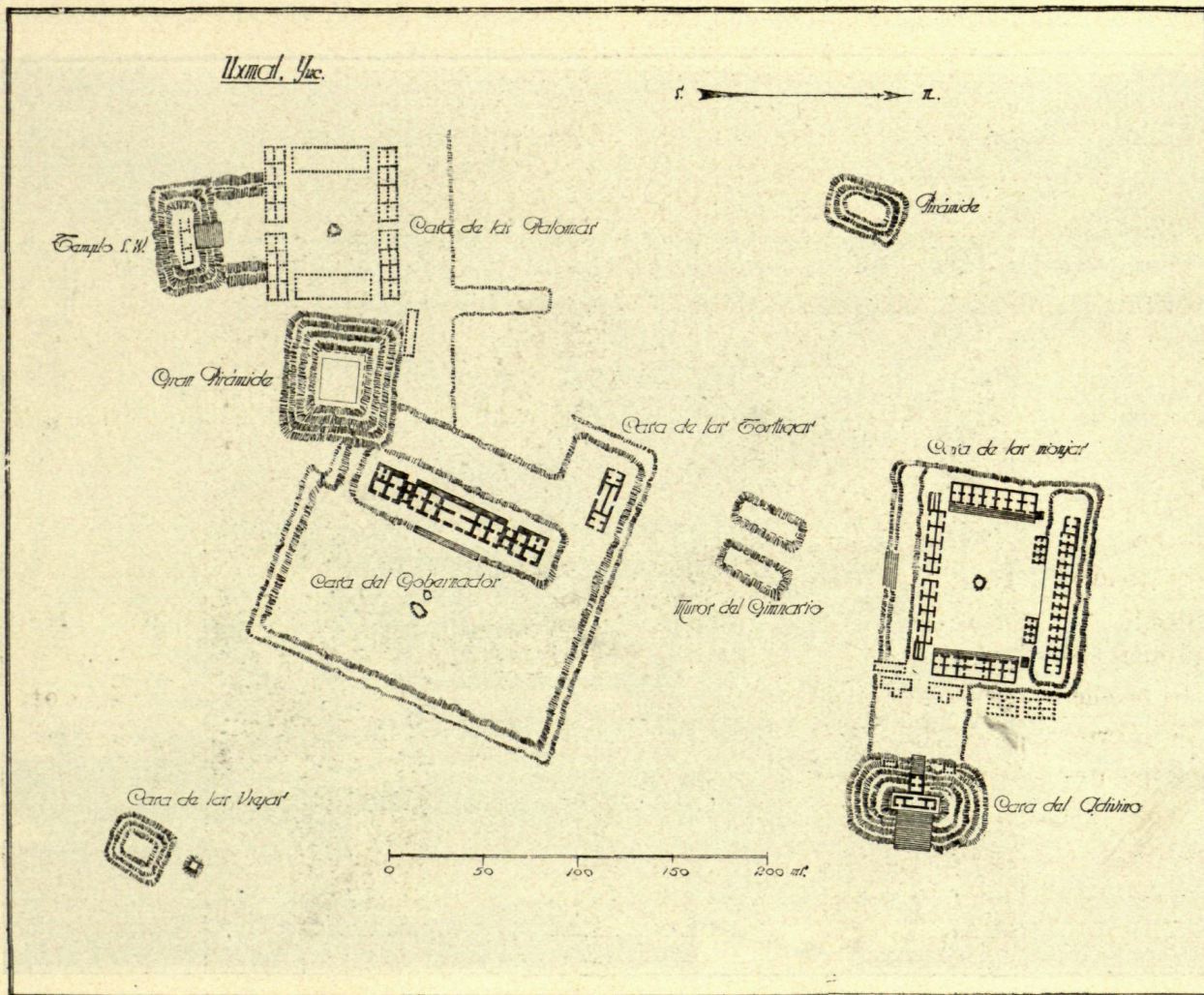
mide 21 m. de lado y tiene su entrada por el frente principal. Sirven como elementos sustentadores de los dinteles y como elementos decorativos dos enormes serpientes emplumadas de impresionante estilización, cuyo cuerpo forma el fuste de una pilastra, y cuya cabeza y cola avanzan fuera del paramento. El interior está dividido en dos salas rectángulas iguales, por un muro paralelo a la fachada principal, y fuertes pilastras, semejantes a las de la plataforma inferior que sostenían bóvedas. En la sala del fondo hay un altar de poca altu-

temple estaba decorado con pinturas murales.

En este edificio se observa un parentesco con la arquitectura de Teotihuacán, pero llevado a un grado mayor de refinamiento, que puede señalar la culminación de un estilo. Los relieves que decoran las pilastras, los tableros horizontales del basamento y los del Templo de los Tigres, son los mejor compuestos, con más maestría tallados, de Yucatán. En el ángulo NO., en el interior del basamento, se descubrió un pequeño templo donde se encontraron pilastras talladas y policromadas y pinturas murales.

*Las Monjas.* Este edificio es uno de los más antiguos de Chichen, que como queda dicho están orientados según la línea que une los dos cenotes. En él se observan varias superposiciones, pudiéndose ver que primitivamente tuvo un basamento de planta rectangular de 35 m. de

los exteriores, lo que hace suponer que primitivamente debió de existir una crestería como tantas otras de otros edificios mayas. Como hemos dicho, la construcción lateral es posterior y no llega más que a la altura del basamento. Este edificio anejo tiene su fachada



UXMAL. Tomado del Plano de William H. Holmes.

frente, pero que más tarde fué aumentado por los lados y por atrás, pero conservando la misma altura. El edificio superior tiene una planta rectangular dividida en dos crujías cuyo detalle puede apreciarse en el plano de conjunto que reproducimos. Posteriormente, la sala del centro, en la primera crujía fué rellenada para construir encima otro edificio que consta de una sola habitación y al que se sube por una escalinata adosada al edificio inferior. El muro que divide las dos crujías es mucho más grueso que

principal al Este y está decorada en toda la superficie con cornisas, grecas y mascarones y con un motivo central, que le da gran importancia a la puerta.

*El Castillo.* Este es otro de los edificios más importantes de Chichen. Situado al Sur de la gran plaza, y enfrente a la Vía Sagrada, domina en tamaño a todos los demás edificios. Es una pirámide escalonada de nueve cuerpos, de planta cuadrada de 60 m. de lado y con una altura total de 24 m. En cada lado tiene una escalinata

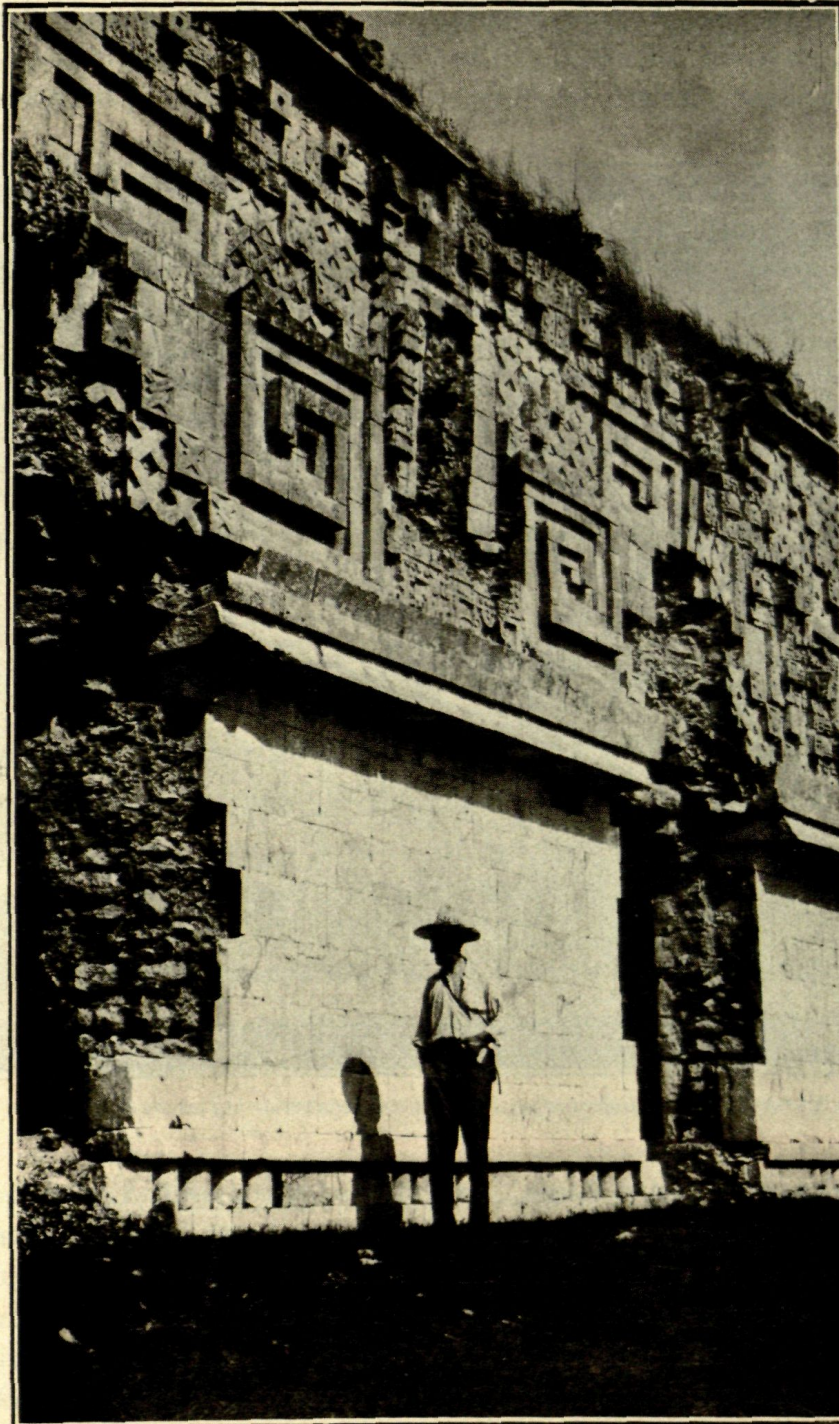
de 11 m. de ancho, de un solo tramo, que dan acceso al edificio superior o templo, que tiene planta cuadrada, cuyo detalle puede apreciarse en el dibujo que acompañamos. Todas las cámaras están cubiertas con bóvedas mayas y se han empleado gruesas piezas de madera que aun se conservan. La decoración de este templo se reduce a las dos serpientes estilizadas, que como en el Templo de los Guerreros, dividen la entrada, cuyas jambas tienen bajorrelieves de guerreros y serpientes y un motivo de recuadros con un mascarón central, comprendido entre dos cornisas y unas almenas. La obra importante de conservación y restauración de este edificio fué comenzada como ya hemos dicho, por el

Gobierno mexicano en el año 1926. Se hallaba en un estado avanzadísimo de ruina, y de las partes que quedaban en pie fué necesario desmontar algunas para volverlas al plomo.

La restauración se ha hecho con todo éxito y se han empleado siempre las piedras originales. Por el lado Norte y Oeste, todo el edificio ha sido restaurado por completo, mientras que por el Sur y Este se ha hecho en parte solamente la consolidación y restauración, dejando lo demás en el estado primitivo, con objeto de poder apreciar la eficacia de la labor desarrollada.

Los nueve cuerpos de la pirámide están decorados con unos motivos geométricos ligeramente salientes que van estrechándose proporcionalmente a los cuerpos, por el contrario de lo que sucede en otras pirámides, en que los motivos están ordenados correspondiéndose según verticales. Los escalones de las

cuatro escalinatas, como los motivos geométricos de las cuatro caras, sumados, dan el número 364, relacionado con los días del año. Explorando por medio de túneles, se ha descubierto

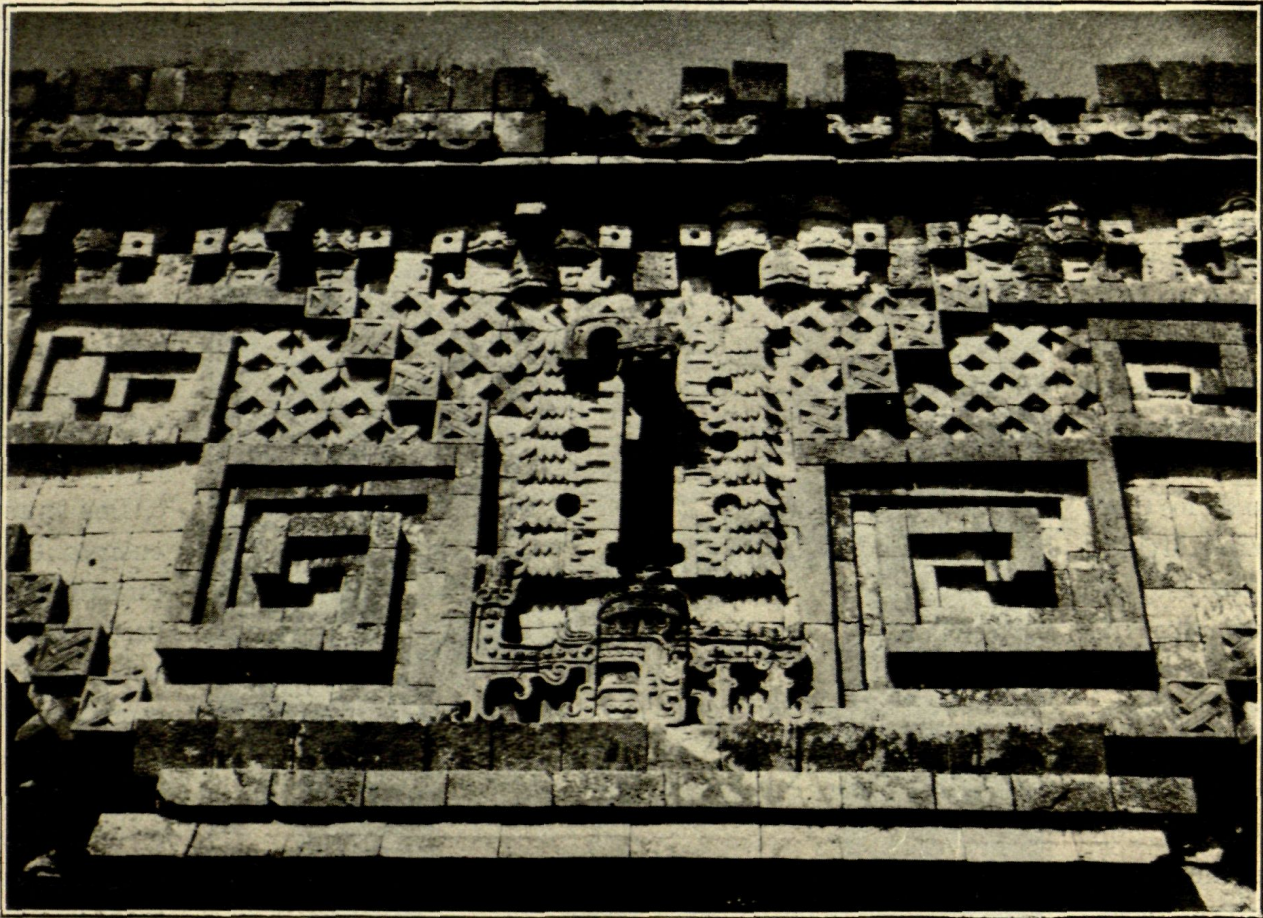


UXMAL. Casa del Gobernador: Detalle de la fachada principal.  
La construcción se observa en las partes derruidas.

un edificio interior perteneciente a la primera época. Actualmente continúa dicha exploración.

*El Caracol.* Sobre un basamento compuesto de dos terrazas, decoradas con tablero vertical sobre talud, con sendas escalinatas, se levanta este edificio completamente distinto de todos los demás por tener planta circular; con el des-

es tan estrecha que casi no es practicable. La cámara superior tiene una ventana y dos especies de aspilleras cuya situación está relacionada con las posiciones del Sol y de la Luna, en los equinoccios y los solsticios. Una perforación vertical que se ha encontrado en el centro del edificio servía, quizá, para observar el paso



UXMAL. Casa del Gobernador: Magnífica decoración de la fachada principal.

cubierto en Pallmul por Spinden y Mason, son los dos únicos en su género, conocidos hasta ahora. Su planta consta de un núcleo central en forma de tambor, de unos 2 m. de diámetro, rodeado por dos pasillos circulares divididos por un muro que tiene cuatro puertas contrapeadas con las cuatro exteriores. Los pasillos están cubiertos con bóveda maya. Hay una planta superior con una pequeña cámara, a la que se sube por una estrecha escalera de caracol que nace a la altura del arranque de la bóveda en el pasillo interior y se desarrolla dentro del macizo central. Esta escalera, de mucha pendiente,

del Sol por el cénit. Este edificio está decorado únicamente con una pesada cornisa en el cuerpo inferior, y sobre ella, correspondiéndose con cada puerta, un mascarón. La parte superior está bastante perdida. Es muy curiosa la semejanza de forma de este edificio con el Tsri-nienn-tienn en el Templo del Cielo, de Pekín.

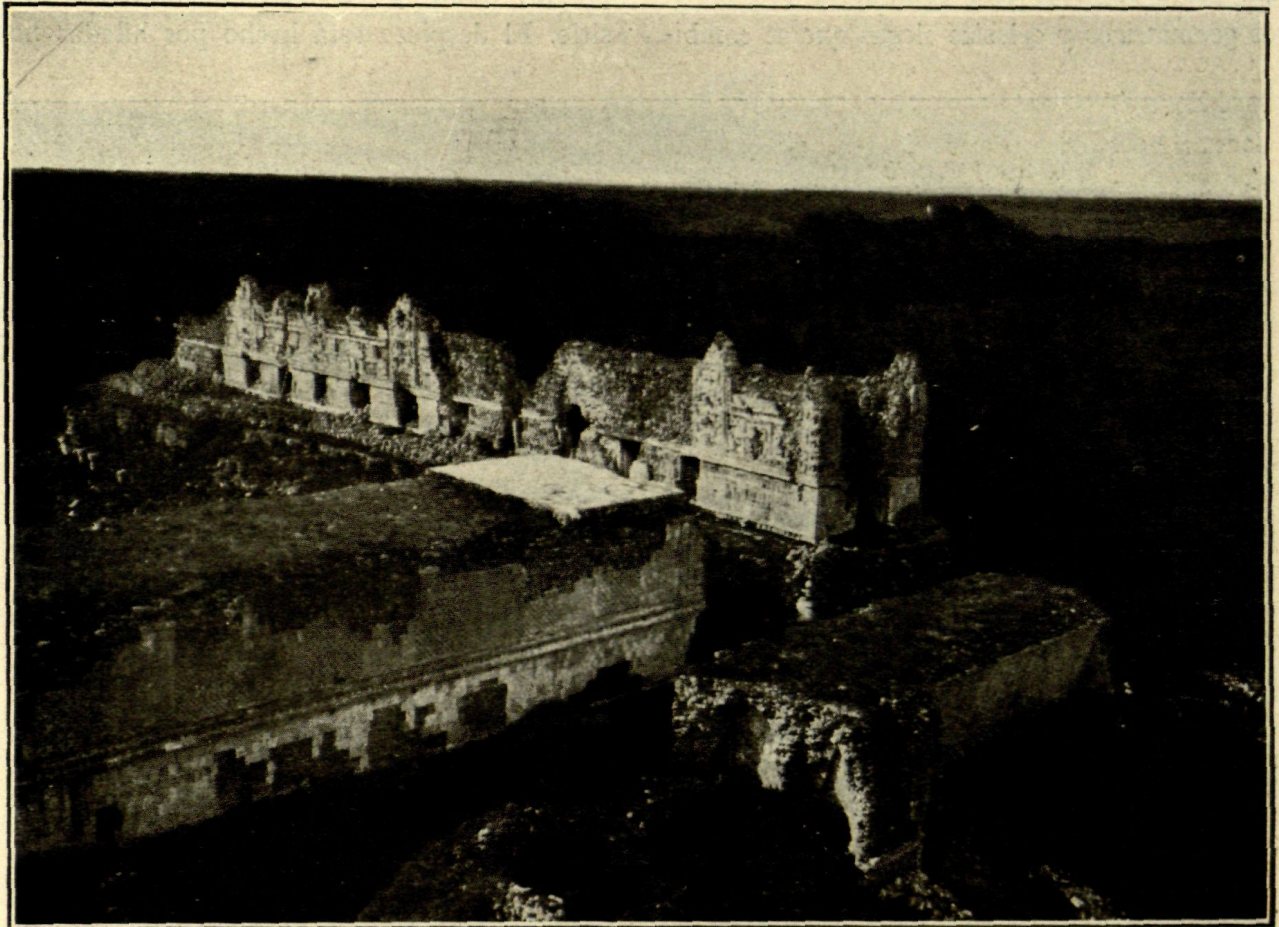
UXMAL.

Hemos tenido la suerte de hacer la visita a Uxmal acompañados del ilustre arqueólogo D. Eduardo Martínez Cantón. En cinco horas

de viaje por ferrocarril llegamos a Muna, pueblo maya, que conserva una gran iglesia y un palacio colonial. En este pueblo pernoctamos para continuar de madrugada en marcha difícil a través de una pequeña cordillera, hasta llegar a Uxmal. Esta ciudad maya presenta otro carácter completamente distinto de Chi-

leza. No encontramos, en cambio, en Uxmal los maravillosos bajorrelieves de Chichen Itzá.

Los edificios más importantes son: la Casa del Gobernador, como edificio aislado; la casa o cuadrángulo de Las Monjas, como agrupación de edificios alrededor de un patio cuadrado, y la casa o Pirámide del Adivino. La Casa



UXMAL. Angulo N. E. del cuadrángulo de Las Monjas, visto desde la Casa del Adivino.

chen Itzá. A excepción de la Pirámide del Adivino, los edificios son bajos, y su decoración es mucho más rica que en Chichen, derivada mucha parte de ella de las construcciones en madera. El tipo característico de edificio en Uxmal consta de plataforma y construcción rectangular muy alargada de un solo piso, dividida horizontalmente en dos partes, una inferior completamente lisa en la que se abren las puertas, y otra superior en la que se desarrolla toda la decoración, cuyos motivos son mascarones, grecas, celosías, etc., que en estos edificios de Uxmal alcanzan la mayor be-

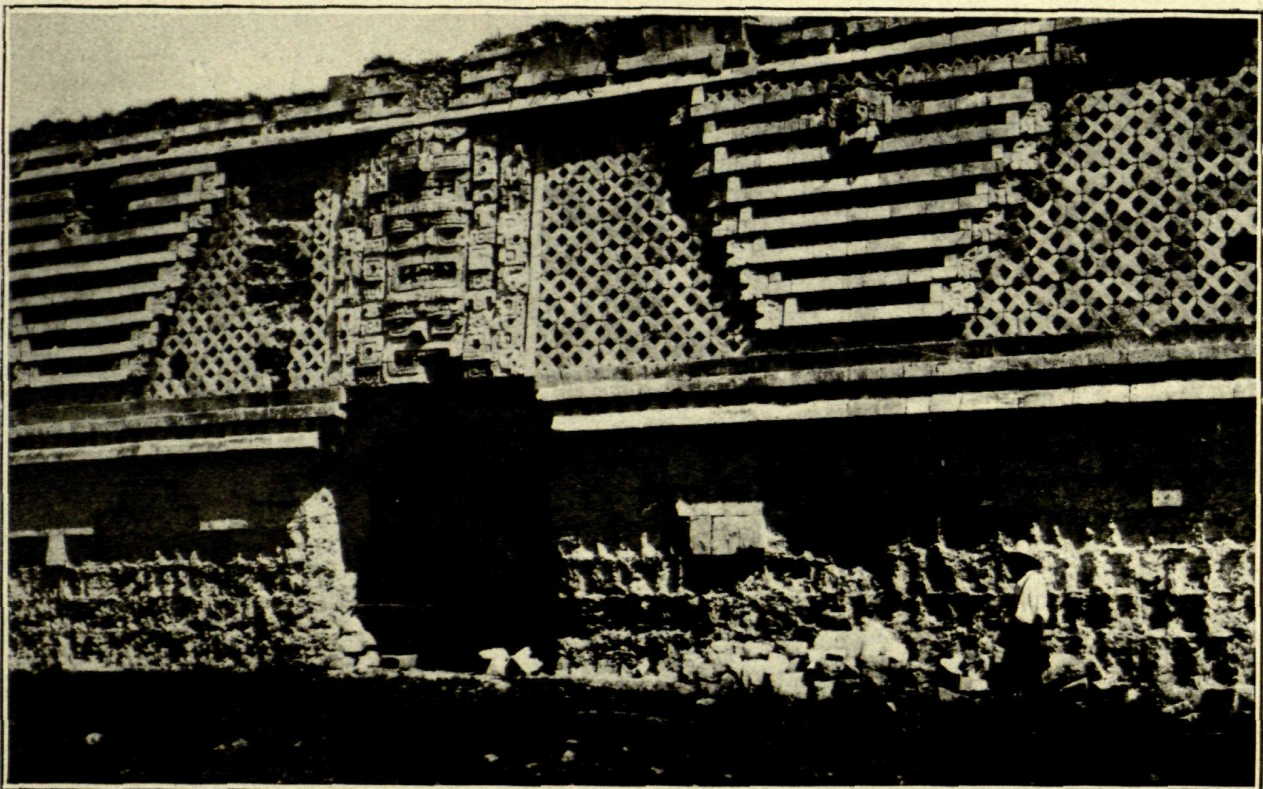
del Gobernador se levanta sobre una plataforma rectangular que a su vez descansa en otra casi cuadrada de gran extensión. El edificio tiene 98 m. de largo por 12 de ancho, de un solo piso y con dos crujías, como es el tipo corriente en Uxmal, divididas en habitaciones. Tiene una puerta en cada fachada lateral y 11 en la fachada principal. No tiene puertas en la fachada posterior, comunicándose las habitaciones de la segunda crujía con las correspondientes de la primera.

Todas las habitaciones están cubiertas con bóvedas mayas. Dos amplios portales cruzan el edificio de parte a parte, presentando al frente

la forma triangular de la bóveda que los cubre. Estos portales están actualmente cerrados, como puede verse en la fotografía.

El exterior está compuesto como es característico en Uxmal, de una parte inferior casi desnuda y otra superior con una decoración apretada entre dos cornisas. La decoración de esta parte superior está compuesta con motivos geométricos y celosías ciegas que se combi-

atado de ningún género, la capa exterior de piedra labrada de muy poco espesor. La ruina de este edificio ha venido, como es natural, por desprendimiento de grandes trozos de esa costra de piedra, que se han abatido contra el suelo, y esto mismo ha permitido hacer fácilmente la restauración, levantando con orden todas las piedras caídas y volviendo a colocarlas en su sitio. El despiece está hecho por hiladas hori-



UXMAL. Cuadrángulo de Las Monjas. Centro de la fachada del edificio Sur.

nan con una fila continua de grandes mascarones, que como una sinusoide corre de extremo a extremo. Varios escudos de plumas se reparten en la fachada, siendo el más importante el que corresponde a la puerta central y eje del edificio, que es el que reproduce la fotografía que se acompaña. La decoración en la fachada posterior está compuesta solamente a base de motivos geométricos. Las esquinas las forman cinco mascarones superpuestos.

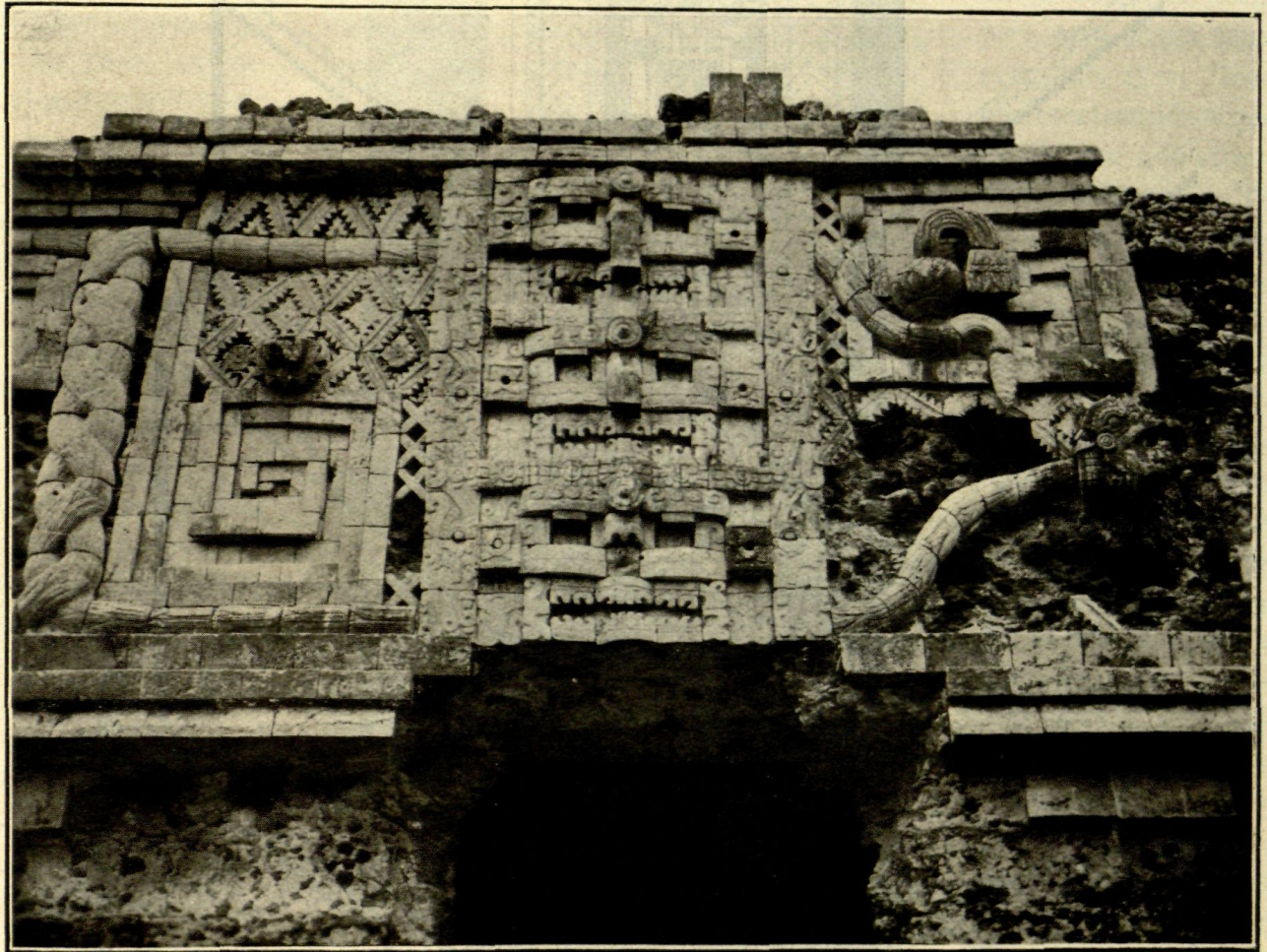
Todo el edificio está cubierto de piedra labrada. La construcción es muy defectuosa, pues solamente consiste en un núcleo de piedras unidas con tierra y barro, y sobre él directamente y sin

zonales, pero muchas veces se corresponden las juntas. Los sillares, o son muy pequeños, o afectan la forma de losas colocadas verticalmente, lo que les da gran inestabilidad. Solamente las cornisas, que son bastante voladas, están ligeramente atizonadas.

El cuadrángulo de Las Monjas está constituido por una plataforma cuadrada de unos 100 m. de lado aproximadamente, sobre la que se levantan cuatro edificios muy alargados que limitan un patio central. Una ancha escalinata da acceso a la plataforma por el lado Sur, que es el lado principal, cuyo edificio tiene en su eje una amplia entrada al patio central, con su

forma triangular característica de bóveda. El edificio del lado Norte está cortado en el eje por una escalinata que da acceso a una segunda plataforma que tiene por respaldo, dentro de la plataforma general y sobre la que se levanta un segundo edificio. La distribución de todos ellos es semejante a la del Palacio del Gober-

cios del cuadrángulo, el detalle de la decoración varía de unos a otros. En el edificio Sur, el motivo principal de la composición es la representación de la choza de palma, y los demás motivos empleados son claramente inspirados en las construcciones de madera, a excepción de los mascarones superpuestos que forman las es-

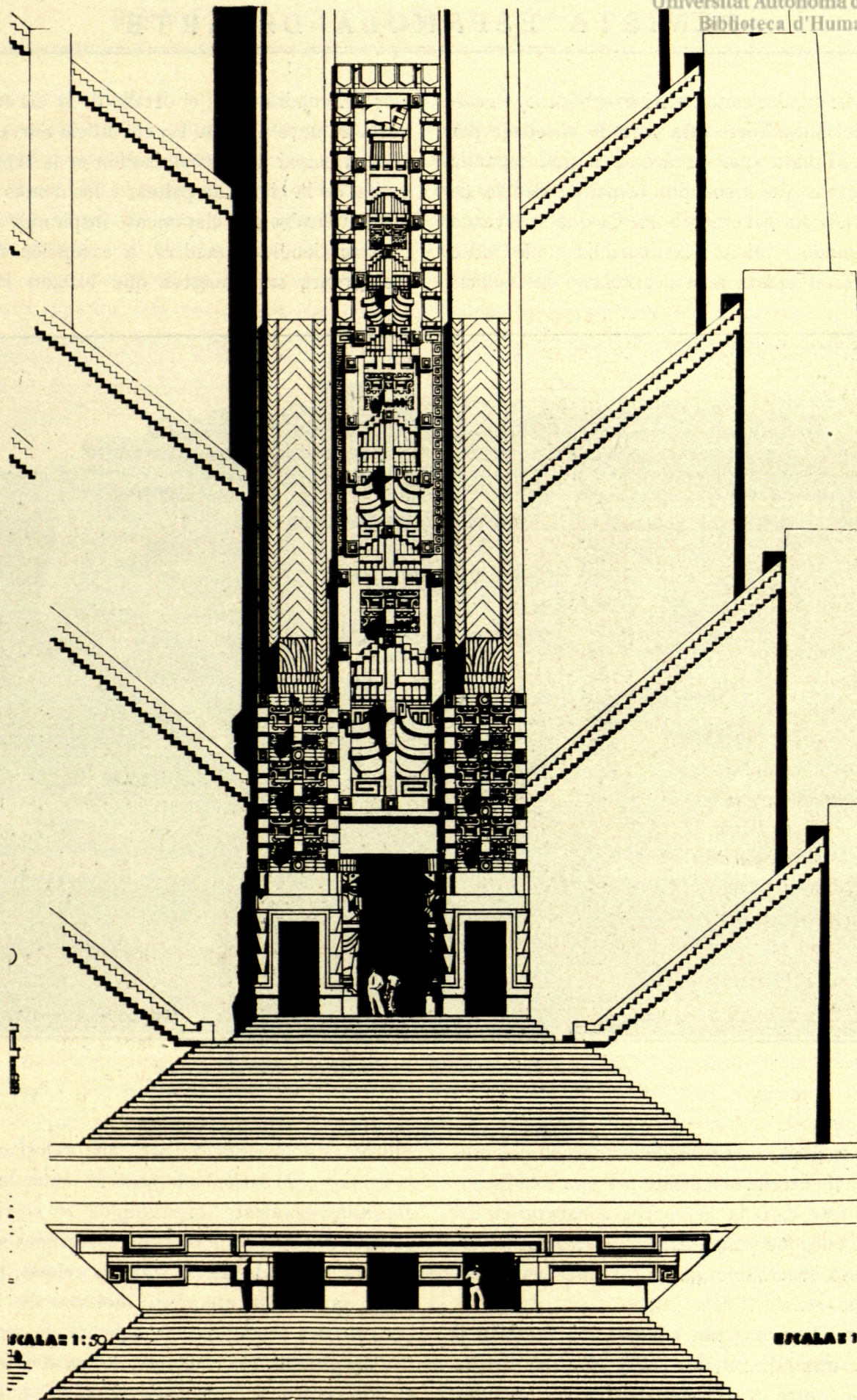


UXMAL. Cuadrángulo de Las Monjas. Detalle del lado Oeste del edificio.  
La vertical donde se entrelazan las serpientes, corresponde al eje del edificio.

nador, es decir, una serie de cuartos en dos cru-  
jías y con entrada solamente por una sola fachada, en este caso la del patio, a excepción del edificio Sur, que tiene entradas por las dos fachadas; pero en cambio sus dos cru-  
jías no se comunican.

Estos edificios están compuestos también a base de una faja inferior lisa y otra más ancha superior, entre dos cornisas del tipo maya, en la que se desarrolla su riquísima decoración. Aunque esto es lo mismo para todos los edifi-

quias. En el edificio Este, una celosía ciega corre por toda la fachada superior entre las dos cornisas, solamente interrumpida en el eje del edificio por una serie de tres mascarones superpuestos, y a cada lado y sobre la celosía, repartidos simétricamente, tres motivos de líneas horizontales rematadas en cabezas de serpientes, inspirados seguramente, lo mismo que el escudo central de la fachada principal de la Casa del Gobernador, en elementos de la construcción de puentes de madera. Este es el edificio



Ensayo de adaptación de la escultura maya en una composición moderna. Proyecto presentado al concurso del Faro de Colón, por los arquitectos Moya y Vaquero.



mejor compuesto, sin duda, del cuadrángulo.

En los dos que quedan, es decir, el de la parte Norte y de la parte Oeste, la decoración es mucho más complicada y variada, dejando sentir en algunos motivos un fuerte carácter oriental, llegando a encontrarse temas, especialmente en el edificio Norte, completamente exactos a los que decoran los vasos pertenecientes al estilo Tcheou, en la antigua China (que corresponde a la época 1123-255 antes de J. C.).

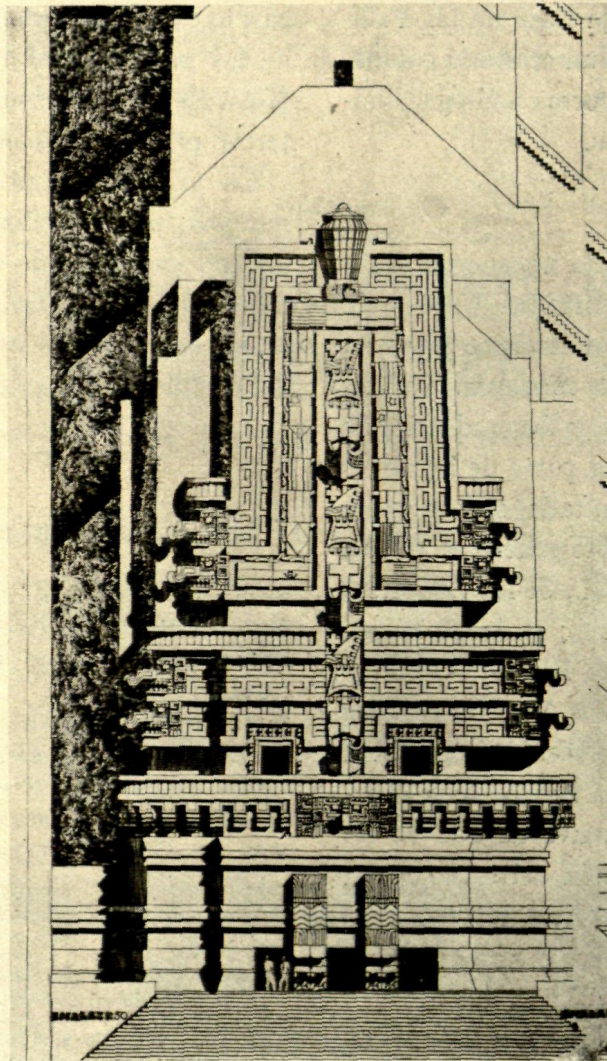
El friso decorado, en el edificio Norte es más importante que en los otros y está interrumpido por imponentes grupos de mascarones superpuestos que se elevan mucho sobre la cornisa superior, y que en este edificio llegan a tener el máximo de complicación y de fantasía. Estos motivos se alternan sobre las puertas con los de la choza que señalamos en el edificio Sur, pero que aquí está enriquecida, perdiendo bastante semejanza con la choza maya y recordando, en cambio, algunos motivos semejantes en la arquitectura asiática. Por encima de la cornisa superior y correspondiéndose con éstos, hay otra superposición de mascarones. Celosías ciegas muy adornadas y grandes grecas terminan de decorar el gran friso. El edificio del Oeste está decorado de un modo muy semejante a este último, pero abarcando toda la composición y entrelazándose a modo de tirabuzón en el eje del edificio, hay dos serpien-

tes emplumadas cuyas cabezas y colas respectivas terminan cortando los motivos de un modo arbitrario.

*La Pirámide del Adivino.* Tiene una planta de forma muy especial: rectangular con los ángulos redondeados. Consta de varios cuerpos que por su estado no permiten definirse bien, pero cuya altura total es de unos 25 m. Tiene una construcción superior y otra que arranca a los dos tercios de la altura de la pirámide, por la parte Oeste, y llega hasta la altura de la base de la construcción superior. Esta pirámide tiene acceso por su cara Este, por una gran escalinata de 16 m. de ancho que llega a un andén de poco más de un metro que rodea el edificio superior, que tiene 22 m. de N. a S. y 4 m. de E. a O. Este andén está a la altura del techo de la construcción inferior. Por el lado Oeste, otra escalinata, de 9 m. de anchura, llega hasta la base del edificio inferior, que es el principal,

cuya fachada está totalmente cubierta de decoración, quizá demasiado desordenada y confusa. En el centro se abre una puerta de 2,10 de ancho por 3,20 de altura, sobre la cual hay un descómunal mascarón cuya diferencia poco hábil de escala con los que forman las esquinas, constituye el defecto de la composición.

El edificio superior tiene en la base un zócalo de fajas horizontales, luego un paño liso con dos recuadros con celosía ciega a cada lado de la



Portada principal del Proyecto de los Sres. Moya y Vaquero.

puerta. Entre las dos cornisas, cinco grupos de dos mascarones correspondiéndose con la puerta y con los recuadros de celosía. Debajo de la escalinata hay una bóveda con restos de una rica ornamentación. Existen restos de otras dos pirámides muy importantes, y otra agrupación de edificios destruidos muy semejante al cuadrángulo de Las Monjas, llamada Casa de las Palomas, porque presenta una gran crestería calada. Los edificios, dispuestos de forma análoga, limitan un patio de 45 por 54 m.

\* \* \*

Ultimamente ha despertado un enorme interés, especialmente en los Estados Unidos de América y en México, la Arquitectura Maya en su aplicación a la decoración moderna. Ya han sido muchos los arquitectos y decoradores que han hecho intentos, la mayor parte de las veces con muy poco o ningún resultado, siendo quizá las obras más logradas en este género el Mayan Theatre de Los Angeles, Cal., de los Arquitectos Morgan, Walls y Clements; el Aztec Hotel, en Monrovia, Cal., de Robert B. Stacy-Judd, y el Templo Masónico de Mérida, Yuc., el nombre de cuyo Arquitecto siento no recordar. También en la ciudad de México se ha hecho algún ensayo con relativa fortuna. Aparte de que yo no soy partidario de la aplicación del estilo Maya en ninguna construcción moderna, salvo el caso de algún monumento que por su carácter especial lo exija, creo que el fracaso de los ensayos hechos hasta hoy se debe a haber aplicado los elementos de la decoración Maya sobre una estructura de otro carácter, y además al conocimiento superficial de los motivos ornamentales del arte maya, sin contar la dificultad que representa el no estar habituado a dibujar ni sentir *en maya*. Algo semejante a la dificultad de recitar con su verdadero sentido una poesía escrita en otro idioma que el nuestro. Esta es la impresión que me producen el Mayan Theatre y el Aztec Hotel, como también el Patio Azteca del Pan-American Building de Washington, de los Arquitectos Albert Kelsey y Cret. Por el contrario, en el Templo Masónico de Mérida, los detalles están

perfectamente interpretados dentro del sabor maya, pero aplicados en una estructura de una tendencia griega.

En el Concurso Internacional para el Faro de Colón, recientemente terminado, se presentaron muchos proyectos inspirados en la Arquitectura maya, por ser, como decía antes, un tema que casi lo exige. Acompañamos aquí dos fotografías de las portadas del Faro proyectado por Luis Moya en colaboración conmigo, que obtuvo el tercer premio en la etapa final.

En la Portada principal, además de otros motivos, están estilizadas a la manera maya, las tres carabelas de Colón, con sus velas, cordajes, etc., y la Portada a la tumba de Colón es, en conjunto, la estilización al modo maya del castillo de popa de un antiguo galeón.

(Fotos de Badía, Gil Miquel, Moya, Ferriz y Vaquero).

#### BIBLIOGRAFÍA

- BERRA: *Historia Antigua de la Conquista de México*, 1880.  
 BEUCHAT, H.: *Manuel d'Archéologie Américaine*, París, 1903.  
 BOURBOURG, Brasseur de: *Monuments anciens du Mexique*, París, 1866.  
 CASTELZAR, Emilio: *Historia del Descubrimiento de América*.  
 CHARNAY, D.: *Cités et Ruines Américaines*, París, 1863.  
 — *The Ancient Cities of the New World*, London, 1887.  
 CLAVIJERO: *Historia Antigua de México*.  
 DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal: *La verdadera Historia de la Conquista de México*, 1568.  
 GAMIO, Manuel: *La población del Valle de Teotihuacán*, México, 1922.  
 HOLMES, William: *Archaeological Studies among the Ancient Cities of México*, Publicaciones de "The Field Columbian Museum Anthropological Series L." Chicago, 1895 y 1897.  
 IXTILX CHITL: *Obras históricas*, México, 1891-1892.  
 JOICE, Thomas A.: *An Introduction to the Archaeology of the Mexican and Maya Civilizations of pre-Spanish America*, London, 1914.  
 LANDA, Fray Diego de: *Relación de las cosas de Yucatán*, Madrid, 1566.  
 LEHMANN, Walter: *Methods and Results in Mexica Research*, París, 1909.  
 LOTHROP, S. K.: *An Archaeological Study on the East Coast of Yucatán*.  
 MARISCAL, Federico E.: *Estudio Arquitectónico de las Ruinas Mayas. Yucatán y Campeche*. Secretaría de Educación pública, México, 1928.  
 MARQUINA, Ignacio: *Estudio arquitectónico comparativo de los Monumentos Arqueológicos de México*, Secretaría de Educación pública, México, 1928.

- MARTÍNEZ ALOMIA, G.: *Historiadores del Yucatán*. Apuntes bibliográficos, México, 1906.
- MAUDSLAY, A. P.: *Biología Central Americana*, London, 1889-1902.
- MOCTEZUMA, Diego Luis de: *Corona Mexicana*.
- MOLINA SOLÍS, Francisco: *Descubrimiento y Conquista de Yucatán*, Mérida, 1896.
- MORLEY, S. G.: *An Introduction to the Study of the Maya Hieroglyphs*, Wáshington ("Bureau of Americana Ethnology"), 1920.
- MORANT, George Soulié de: *Histoire de l'Art Chinois*, París, 1928.
- PEÑAFIEL, A.: *Monumentos del Arte Mexicano Antiguo*.
- ROBELO, Cecilio A.: *Diccionario de la Mitología Nahoá*, México, 1905.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de: *Historia General de las Cosas de la Nueva España*.
- SIERRA, Justo: *La Conquista de la Nueva España*, Madrid, 1917.
- SPINDEN, H. J.: *A Study of Maya Art* (Memoria "Peabody Museum, Harvard University", vol. 6, 1913). — *Ancient Civilizations of México and Central America*, New-York, 1917.
- STEPHENS, J. L.: *Incidents of Travel in Yucatan*, New-York, 1843.
- TOTTEN, George Dakley: *Maya Architecture*, Wáshington, D. C., 1926.

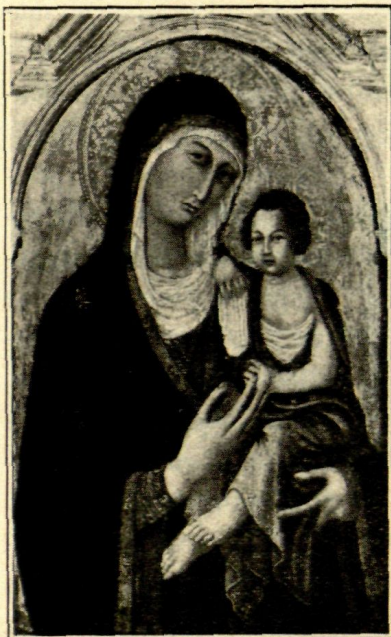
## LA COLECCIÓN RICHARD M. HURD, DE NEW-YORK

POR AUGUST L. MAYER

Las colecciones particulares de arte, en los Estados Unidos, no corresponden en buen número de casos al concepto que de ellas se tiene, por la mayoría de las gentes. Ni son siempre agrupaciones de obras maestras de alto precio, ni tampoco conjuntos de obras dudosas o falsas, que pongan de mani-

fiesto engaños de que han sido víctimas crédulos e incautos adinerados del "paraíso del dólar".

En Norteamérica abundan los coleccionistas inteligentes que, con medios relativamente modestos, actúan con el mismo entusiasmo apasionado y con igual cultura artística que los coleccionistas europeos. Citemos, entre aqué-



SEGNA DI BONAVENTURA (Escuela de): *La Virgen con el Niño*.



BARNA DE SIENA: *La Virgen de la Leche*.



MATEO DE GIOVANNI: *La Virgen con el Niño*.

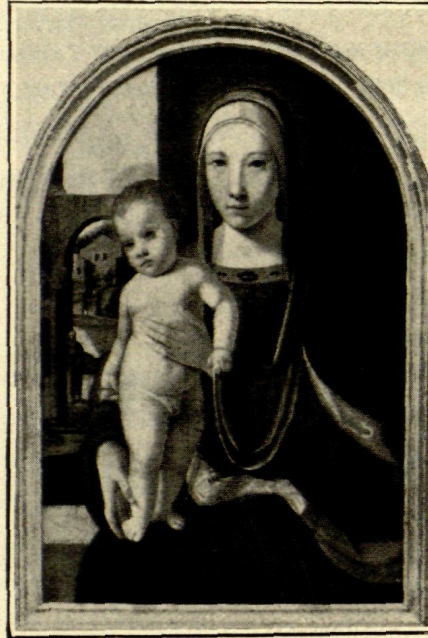
llos, a Mr. Richard M. Hurd, de Nueva York.

La predilección de Mr. Hurd muéstrase hacia el arte italiano de los siglos XIV al XVI,

escuela florentina, hay una *Virgen*, obra de Fra Filippo Lippi, de las primeras de este género creado especialmente por aquel artista, tabla



FRA FILIPPO LIPPI: *La Virgen con el Niño.*



BOCCACCIO BOCCACINI: *La Virgen con el Niño.*



GIAMPETRINO: *La Virgen con el Niño y San Juan.*

pudiendo estudiarse en su casa el desarrollo y la variedad del arte de Italia, en una serie de tablas cuyo tema es la Virgen con el Niño. Comienza esta serie con una tabla fina de la escuela del sienés Segna di Bonaventura, y con otra — *Virgen de la Leche* —, muy expresiva, de Barna de Siena, aquel gran artista que reúne grandeza y sentimiento, mostrando una línea melodiosa, original, y tan distinta de la de Duccio y su escuela.

El arte sienés del cuatrocientos está representado por una *Virgen*, de Mateo di Giovanni, verdadera obra maestra, y el del quinientos, por una *Sagrada Familia* del Sodoma.

De los comienzos de la

religiosa, íntima, que une a su sentido sagrado cierto sabor profano.

Obsérvase en esta tabla la grandiosidad característica de la escuela florentina.

En el "tondo" de Raffaellino del Garbo puede apreciarse el manierismo que enlaza la última fase del cuatrocientos italiano, con la última época del estilo gótico, común en toda Europa, momento de exageración del movimiento, que tuvo en Florencia su manifestación más artística, en la espiritualidad de Botticelli, en su acentuación del sentimiento.

Como eco lejano del arte de los grandes maestros, guarda esta colección una *Virgen* de Botticini, obra que cau-



RAFFAELINO DEL GARBO: *La Virgen y el Niño adorados por un ángel.*

tiva por la fineza e ingenuidad religiosa.

Una *Virgen*, sentada, con fondo de bello paisaje, obra anónima, pudiera ser atribuída, con bastante probabilidad de acierto, a Lorenzo de Credii.

Ejemplar característico del arte de la Italia Septentrional, es una *Virgen* de Boccaccio Boccacini. Asoma en esta obra algo del mundo soñador de Venecia y parece acusarse cierta influencia del gran Antonello de Messina.

La *Virgen con San Juan niño*, de Giampetrino, es buena obra de este discípulo de Leonardo de

Vinci, y algo más personal que la mayor parte de sus pinturas.

Mencionemos una *Virgen con ángeles*, atribuída a Juan Bautista Uti, y otra del laborioso artista de segundo orden, Pier Francesco Fiorentino. A nuestro parecer, son obras secundarias, como la *Coronación de la Virgen*, atribuída a Baronzio da Rímini; la *Virgen* del trecentista Deodatus Orlandi y, finalmente, *Cristo con la Virgen y San Juan*, pintura atribuída a Luca di Tomé.

(Fotos Mortimer Offner. New-York.)

## AUTÓGRAFOS DE ARTISTAS ESPAÑOLES

POR MARIANO RODRÍGUEZ DE RIVAS

La amabilidad de mi ilustre amigo D. Claudio Rodríguez Porrero, debo la oportunidad de poder publicar algunos de los manuscritos relacionados con las Bellas Artes, conservados en su colección de autógrafos.

Siendo esta una de las tantas facetas que presenta dicha colección —considerada por eminentes críticos como una de las mejores de Europa—, forzosamente tenía que presentar ejemplares interesantes para la historia del Arte patrio.

\* \* \*

Es el autógrafo, de entre los recuerdos íntimos que nos dejaron los grandes hombres de su paso por la vida, el que reúne más encantos y despierta más interés. Estos papeles amarillentos a quienes el tiempo ha dado el beso de la pátina y cuyas tintas descoloridas encierran tantas emociones e inquietudes, no son algo seco o marchito, sino que por el contrario la inmortalidad les presta su jugo que circula por dentro de ellos haciéndoles aparecer empapados de lozanía.

Muchas veces nos abren las puertas de ese templo que los hombres célebres cuidan de hacer

infranqueable y que la curiosidad humana trata de entreabrir adivinando sus encantos, de ese delicioso templo que es la intimidad, todo él perfumado por el aroma de lo muy personal y espontáneo. En ellos nuestras relaciones con los que los escribieron son tan directas, tan de cerca que sentimos el estremecimiento y la caricia de la proximidad.

La exquisitez del autógrafo va desde la idea que encierra hasta el elemento material sobre que descansa: el papel, materia frágil y quebradiza de muerte fácil y triste.

Aparte los encantos que reúnen estos manuscritos, considerados desde un punto de vista sentimental, tiene una enorme importancia para el historiador y el grafólogo, quien en ellos encuentran materia para sus investigaciones.

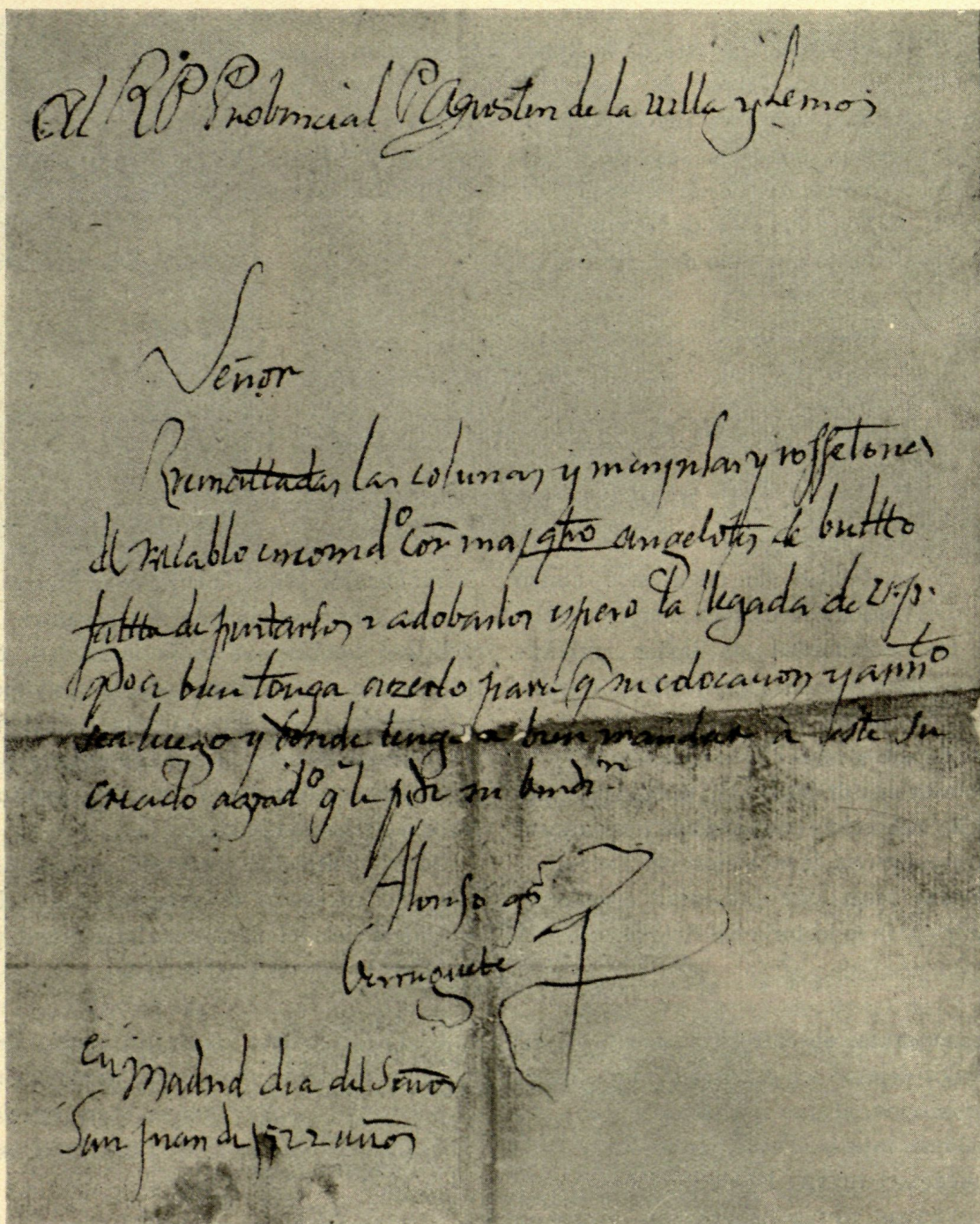
\* \* \*

La colección de autógrafos que en Madrid posee D. Claudio Rodríguez Porrero, tiene, además del número elevado a que ascienden sus ejemplares —unos 4.000—; de la selección e importancia de éstos; del extenso período cronológico que abraza y de las distintas nacionalidades de sus autores, algo que verdaderamente

es difícil de encontrar en esta clase de recopilaciones: una melodía.

El Sr. Rodríguez Porrero no se ha contentado

nacida del admirable equilibrio de la colocación y que hace que la sequedad a que tanto se prestaba se convierta en algo amable y acogedor.



con adquirir toda clase de autógrafos imponiéndose un criterio de severa selección, no se ha limitado a ordenarlos, sino que ha hecho algo más: ha sabido a tantas y tan variadas voces, disciplinarlas, sistematizarlas y valorarlas dando por resultado una armonía serena,

Ha sabido, en fin, encontrar el punto de contacto de todos estos manuscritos, produciendo una sensación de unidad que es la base de todo lo acorde.

La presentación de los autógrafos es de un lujo y gusto irreprochable, acompañando a cada

uno de ellos el testimonio de autenticidad suscrito por persona competente; biografía de su autor —redactadas todas ellas con trazos ciertos por el propio Sr. Rodríguez Porrero— y algunas veces su retrato.

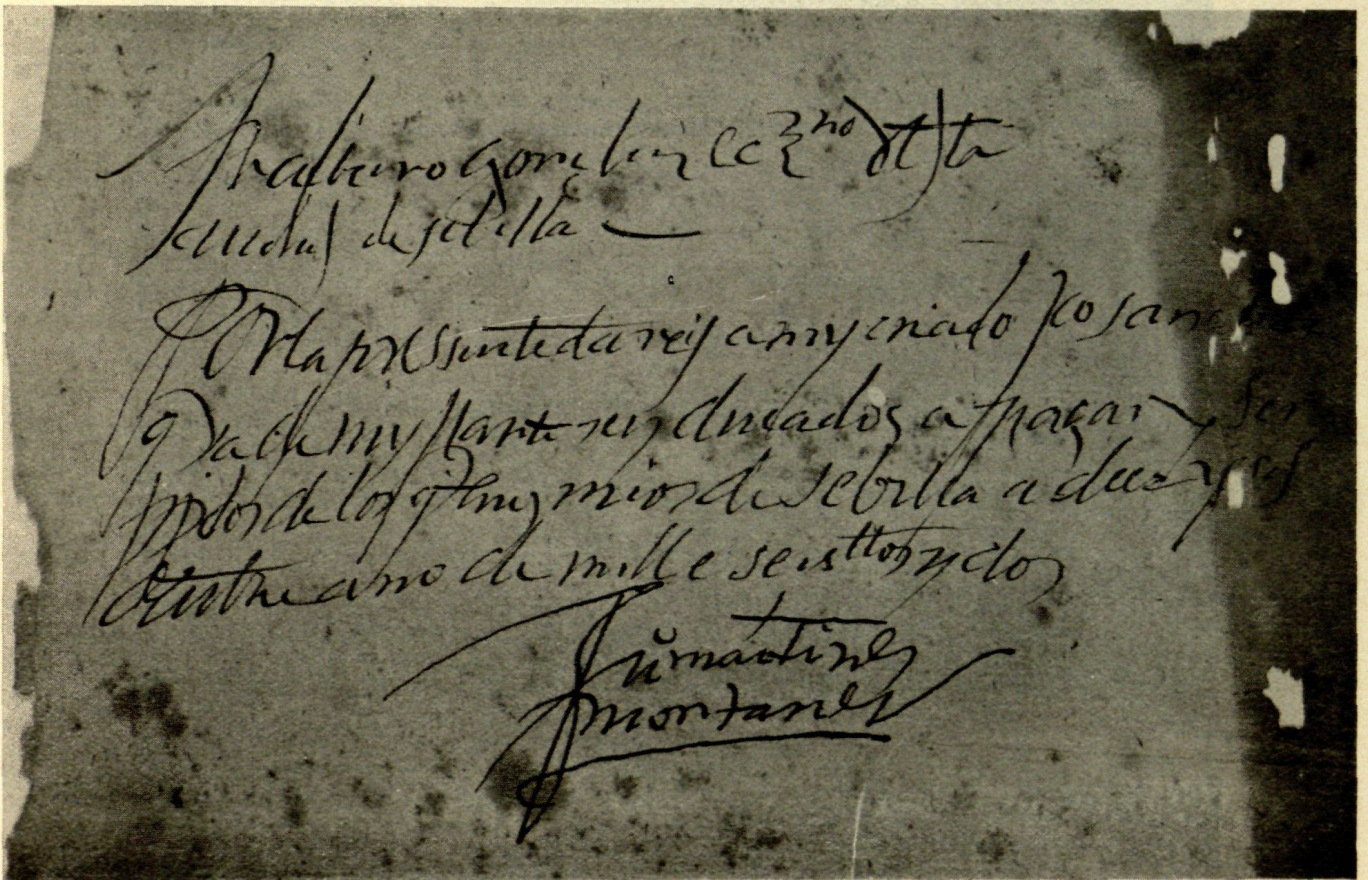
A continuación transcribo algunos ejemplares por el interés indudable que encierran para la historia del Arte español.

\* \* \*

la llegada de v. p. cuando a bien tenga hacerlo p. q. su colocación y armamento sea luego y donde tenga a bien. Mande a este su criado agrad<sup>o</sup> que le pide su bendiciom. Alonso de Berruguete. En Madrid dia del Señor San Juan de 1522 años.»

\* \* \*

El escultor y arquitecto Francisco Martínez Montañés dirigió a D. Alvaro González, escri-



De Berruguete, «el primer maestro español que difundió en el Reino las luces de la corrección del dibujo, de las buenas proporciones del cuerpo humano, de la grandiosidad de las formas, de la expresión y de otras sublimes partes de la escultura y pintura», se conserva una carta que copiada literalmente dice así:

«Al R. P. Provincial P<sup>a</sup> Agustín de la Villa de Lemos

Señor

Remattadas las columnas y mensulas y rosetones del retablo encomd<sup>o</sup> con mas 4 angelotes de bulto a falta de pintarlos e adobarlos espero

bano de Sevilla, una carta fechada en esta ciudad el 16 de Octubre de 1602, por la que le dice entregue seis ducados a su criado. No especifica más, aunque quizá se refiera al pago de alguna obra. La más antigua que se conserva de su mano, según Ceán, es posterior a esta fecha, pues el Niño Jesús de la Hermandad del Santísimo en el Sagrario de la Catedral, firmado en la peana en el año 1607.

\* \* \*

De Francisco de Zurbarán hay una carta que transcribo íntegra respetando su ortografía:

«Yo Francisco de Çurbaran Çalaçar al Señor vicconde de la corçana assistente de esta ciudad de Sevilla digo que estando ya casi acabado y concluso el quadro que me mandó hacer por

Que el pintor extremeño encabezara la anterior carta poniendo por apellido segundo el de Salazar y no el de Márquez —que en realidad era el primero de su madre— no tiene nada de

Yo fran de zurbaran çalacaçar al Señor  
vicconde de la corçana assistente de esta ciudad  
de sebilla digo q estando ya casi acabado y con-  
clusso el quadro q me mandó azer p esta  
co y sacristia de san pablo ni incurri ni  
de otra ninguna manera cai en falta  
toda vez q tengo veinte y dos dias q acabar y  
rematar mi obra de sebilla a veintete  
y nueve dias del mes de mayo de mill y  
seçtoçenta y trenta años  
Con todo respeto  
Su criado  
fran de zurbaran  
çalacaçar

esta ciudad y sacristia de S. Pablo ni incurri ni de otra manera cai en falta toda vez que tengo veinte y dos para acabar y rematar mi obra. De Sevilla a 29 dias del mes de mayo de 1630 años. Con todo respeto. Su criado. F. Çurbaran.»

extraño, ya que el artista firmó también de esta forma en el documento relativo a la cuestión con Alonso Cano y en el expediente que se formó para armar Caballero de Santiago a Velázquez (1).

(1) Francisco de Zurbarán. Su época, su vida y sus obras, por D. José Cascales y Muñoz. Madrid, 1911. Pág. 30.



Con relación a los cuadros a que se refiere, deben ser algunos de los catalogados por Ceán Bermúdez en su *Diccionario* al referirse a las obras existentes de este artista en la Iglesia de San Pablo de Sevilla, que dice son: «el celebre Crucifijo del oratorio; y algunos tienen por de su mano varios Santos Obispos que están en la sacristía».

\* \* \*

Quizá el documento de más importancia de los reseñados en este artículo sea el que seguidamente se detalla.

Se trata de una carta de Juan de Pareja, el esclavo de Velázquez, fechada en Sevilla en 1630. Por su interés, íntegra la transcribo a continuación. Dice así:

«Al Sr. Don Pedro Galindo procurador de esta Ciudad.

Señor Yo Juan de Pareja de oficio pintor pido a V. E. permiso p<sup>a</sup> hirme por quatro meses p<sup>a</sup> seguir mis estudios de pintor, con mi hermano Jusepe en Madrid de donde soy requerido p<sup>a</sup> ello y estando libre de toda obliqn. en esta Ca tengo ya pedido ace ya tres meses sin haber resuelto nada sobre ello y pido a V. E. por ser de justicia. De Sevilla a 12 dias de mayo de V. S. mill. sisc<sup>tos</sup> XXX. Juan de Pareja.»

Resulta verdaderamente extraño el que Pareja fuese de «oficio pintor» en el año 1630, cuando todavía por su condición de esclavo no le era permitido más que el ejercicio de oficios mecánicos. Fué después, en 1651, cuando Ceán cuenta que Pareja sabiendo que el Rey había de ir un día al estudio de Velázquez, colocó vuelto contra la pared un cuadro que a escondidas había pintado, esperanzado con que el monarca sentiría curiosidad de examinarlo. Sucedieron las cosas como pensaba. Llegó Felipe IV, descubrió el cuadro y al preguntar de quién era, Pareja se arrojó a sus pies, pidiendo perdón por haber aprendido el arte de la pintura a espaldas de su amo y sin previa licencia. Entonces el Rey dijo a Velázquez: «Advertid que quien tiene esta habilidad no puede ser esclavo.» Su dueño le hizo libre en el acto: mas Pareja continuó sirviéndole, y muerto él, a su hija y su yerno.

A continuación cita Ceán las obras conocidas y todas ellas son posteriores a este año de 1651 (1).

Tampoco se encuentran datos biográficos de Jusepe Pareja, citado por su hermano en la anterior carta, y que como se ve era también pintor.

\* \* \*

Bartolomé Esteban Murillo, el gran pintor andaluz, firmó en Sevilla el día 4 de Mayo de 1671, un contrato redactado en papel del sello IV de dicho año, ante el escribano D. Javier de Losada Martínez, por el cual concertaba con Fray Juan de la Matta Ordóñez, Provisor de la Orden de San Francisco, la pintura de un cuadro que habría de tener dos varas de alto por vara y media de ancho y que representaría a San Francisco en coloquio con Cristo crucificado. Murillo se comprometía a terminarlo en el período de cuatro meses cobrando 1.400 reales.

De interés es el anterior contrato —cuyo original con la firma auténtica de Murillo se con-

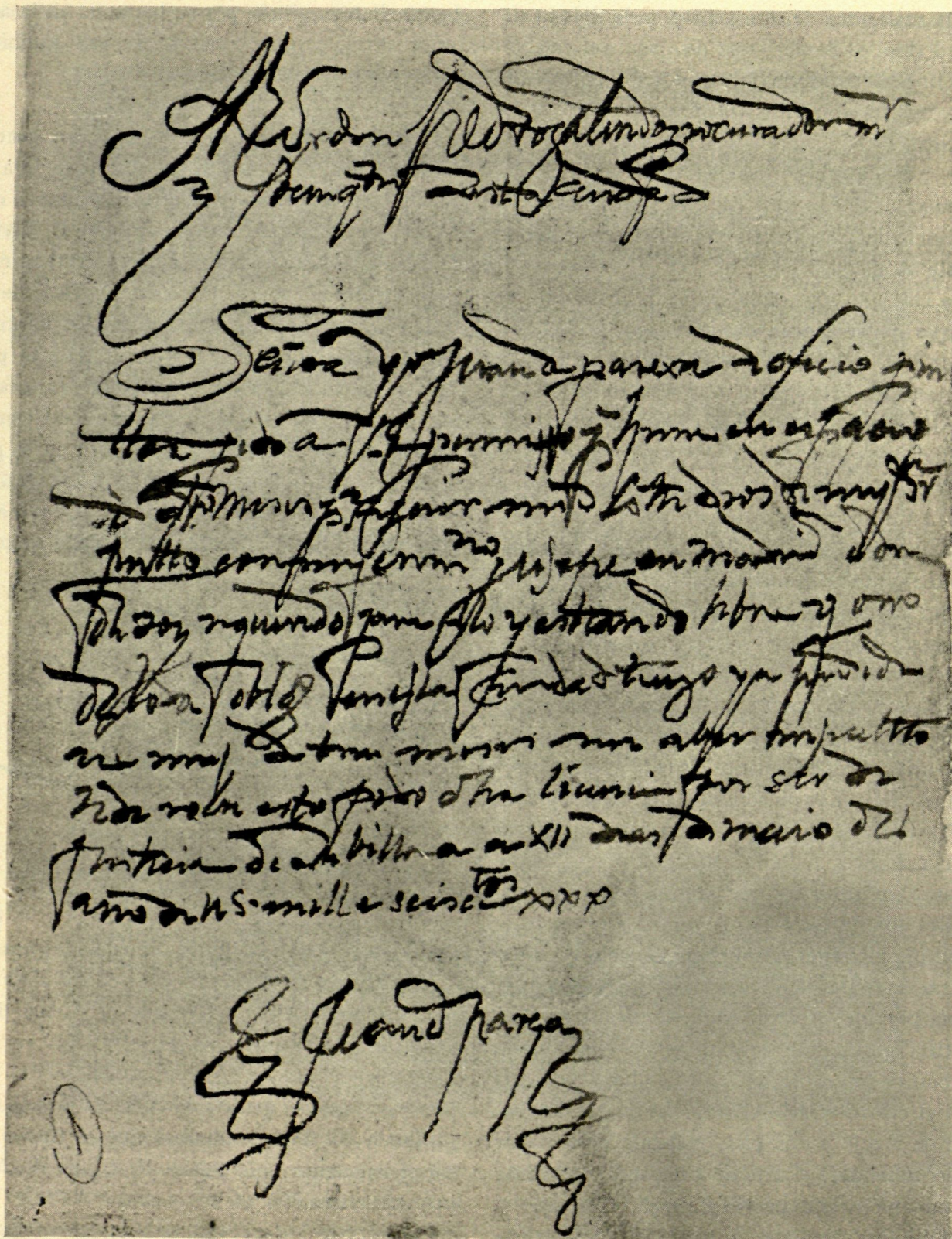
serva en esta Colección— por referirse a tan gran artista y por tratar de obra tan celebrada.

La Condesa de Pardo Bazán, en su *Vida de San Francisco*, hace notar que el pasaje desarrollado por Murillo, no se encuentra en las biografías del Santo, y añade: «Doble mérito del pintor, ya que su genio sólo concibió la alegoría profunda del abrazo amoroso que al través de las generaciones unió a San Francisco de Asís y a Jesucristo.»

(1) Firmadas después de esta fecha, son también las catalogadas por el Conde la Viñaza en sus *Adiciones al «Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España» de Ceán Bermúdez*. (Madrid, 1894.)

Cuando Ceán Bermúdez escribió la biografía del artista en su *Diccionario*, la anterior obra

Hoy se conserva en el Museo de la misma ciudad, en cuyo Catálogo, redactado por D. José



se encontraba en los Capuchinos de Sevilla, en uno de los altares del lado del evangelio.

Gestoso y Pérez, se describe de esta forma: «Visión de San Francisco. El Señor, crucifi-

cado, desprende su brazo derecho del madero, apoyando con dulzura su mano en la espalda del Santo. Posa éste su pie derecho doblando ligeramente la rodilla sobre el mundo, y con sus brazos abarca, lleno de inefable amor, el cuerpo de Jesucristo.

»A la izquierda, dos ángeles niños sostienen un libro abierto, en el cual se lee: *Qui non renuntiat omnibus qui possidet no potest meus esse discipulus*—Luc. XIII—. Fondo oscuro de paisaje y edificios pobres. Tamaño: 2,83 por 1,88. Lienzo.»

Comparando esta bella obra con otra de Ribalta, existente hoy en el Museo de Valencia, apareció en esta misma Revista (tomo II, página 315) un artículo firmado por B. de A. en el que se señalaba la analogía tan grande que existía entre ambas, insinuándose la suposición de que obligaran a Murillo a tomar como modelo el óleo del maestro levantino (1).

Aparte de la coincidencia señalada por el articulista, es de notar otra referente también a la vida de este Santo. Me refiero al *San Francisco de Asís en éxtasis*, de la Academia de San Fernando, muy semejante al que de la misma escena se conserva en el Museo del Prado.

Otro *San Francisco de Asís en coloquio con Cristo crucificado*, con pocas variantes del existente en Sevilla, se encuentra en el Museo de la «Hispanic Society», de Nueva York (2).

\* \* \*

El día 16 de Enero de 1691, Claudio Coello escribía una carta al Reverendo Padre Matilla, «en el Convento de Premostratentri de San Norberto», en la que «aprovecha los momentos que su dolencia le deja para darle noticia de los cuadros que le había encomendado, prometiéndole que en cuanto mejorara iniciaría de nuevo su trabajo».

(1) Véase también el interesante estudio iconográfico que sobre San Francisco de Asís, publicó Fray Agustín de Albo-cácer en *Coleccionismo*, capítulo «El abrazo de Jesucristo», Junio de 1916; págs. 118 y siguientes.

(2) Reproducidos los dos en *Murillo: l'oeuvre du maître* (París. Hachette, 1913), en donde la ejecución del de Sevilla se señala entre los años de 1674 al 76, y el de la Hispanic Society entre 1675 a 1680.

Al hablar Ceán de las obras conocidas de este artista, dice haber en los Premonstratenses un «San Oroncio en un trono de nubes, los cuatro evangelistas, el Salvador, San José y San Antonio de Padua, en un retablo al lado de la epístola».

No sería por tanto extraño que a algunas de estas obras fueran a las que Claudio Coello se refiere en la carta extractada anteriormente.

\* \* \*

Otra carta se conserva de Antonio Ponz, autor del conocido *Viaje de España*, fechada en 9 de Agosto de 1778 y dirigida al ilustre Jovellanos. En ella le anuncia la próxima excursión que se propone hacer por todo el Principado. Al mismo tiempo le dice que buscará el dibujo de Mengs que le había prometido, «pues —añade— de tan guardado como debe de estar no he podido hallarle todavía» (1).

\* \* \*

Meses antes de morir en Roma Antonio Rafael Mengs, en donde no pudo lograr la tranquilidad, el placer ni la salud que esperaba, pues la muerte de su mujer, acaecida a poco de llegar, acabó con la poca salud que le restaba, escribió una carta a su hija, que es un documento inapreciable por perfilar de un modo certero la personalidad de su autor.

Envuelto Mengs en esa capa ampulosa y grandilocuente de la que nunca supo desprenderse, escribe una carta que hace *pendant* con sus retratos.

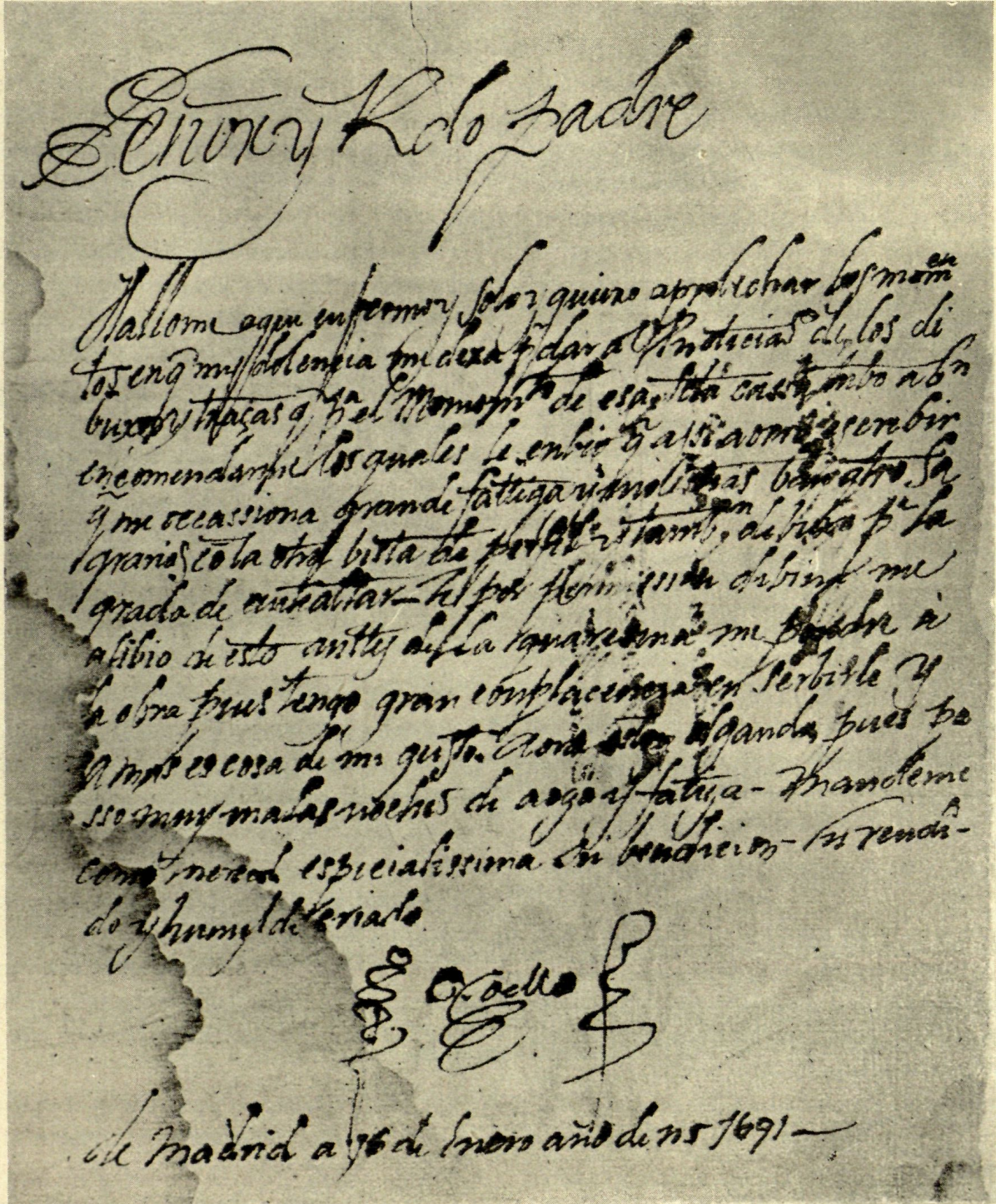
Las frases refulgentes, insistidas y trabajadas, dejaban ver muy difícilmente el abrazo íntimo y sencillo que el padre envía a su hija.

Se ha de recordar también la excesiva fama que hasta el final de su vida acompañó al pintor bohemio y esto justifica sobradamente el que Mengs —tan cuidado de la *pose*— pusiera todo

(1) En la obra de don J. Moreno Villa: *Catálogo de los dibujos del Instituto de Gijón* —en donde se conserva la colección de Jovellanos—, no se reseña ninguno de Mengs.

su cuidado en redactar una carta con muchas probabilidades, como ahora sucede, de ser reproducida y comentada.

En primer lugar deseo que Dios te colme de sus santas bendiciones en compañía de tu esposo, hija y pariente; el Señor sea con vosotros,



Por todo esto me parece de interés, previamente traducida del italiano, el darla a conocer. Dice así:  
«Roma, 4 de Febrero de 1799.  
«Hija mía queridísima.

pues sin eso no hay felicidad. Respecto a mí, aunque no estoy peor, no puedo decir que estoy mejor, pues el menor frío me llena de dolores y me imposibilita para todo, hasta para pensar. Creo que los auxilios humanos son inútiles para

curarme y que mi salud se debilita cada vez más hasta consumir las últimas fuerzas y entonces, agotado, se apagará mi vida como una luz falta de aceite. Este pensamiento me entristece grandemente, pues no me deja ni el consuelo de ser útil hasta el fin. Mas aun vivo, y con la mente bastante fría para concebir mi infelicidad estoy vivo, y vivo, como muerto, porque yo no puedo hacer ni lo que debo, ni lo que quiero. Cuando el hombre sufre males extremos, debe considerar que le son enviados por Dios y no puede ni debe buscar otro remedio sino aplacar a Dios y recurrir a su Divina Misericordia y Omnipotencia, para la que todo es fácil. Así, mi querida hija, te ruego supliques fervientemente a Dios para que

*Affez. e. amantíssi. Padre  
Antonio Rafael Mengs*

quiera devolverme la salud si puede ser, sin perjuicios a la salvación eterna. Te ruego me recomiendes a la intercesión de la Sma. Virgen de la Soledad de Madrid, por mediación de la que, en mis aflicciones he sido consolado muchas veces. Y si la suerte ayudara y se vendieran algunas de tus alhajas que mandé a tu marido, y por ese medio tuviese algún dinero mío en sus manos, te ruego ofrezcas algunas misas en mi nombre a la Soledad y algunas a las tan necesitadas ánimas del purgatorio. Te ruego saludes afectuosamente a D. Manuel Carmona, a D. Juan Antonio y a todos los parientes y amigos que se acuerdan de mí, y dándote un cariñoso abrazo, soy como siempre fui y seré, queridísima hija, tu afectísimo y amantísimo padre.—Antonio Rafael Mengs.»

\* \* \*

Una carta de su yerno, D. Manuel Salvador Carmona, el célebre grabador, firmada en Madrid el 13 de Septiembre de 1780 y dirigida al Conde del Asalto, nos refiere la ayuda que este

noble catalán prestó a Rafael Mengs, hijo del célebre pintor, durante su estancia en Barcelona y a quien atendió en «consideración a la

*Manuel Salvador Carmona*

memoria de padre». Carmona le da las gracias y a continuación pasa a tratar de asuntos de escaso interés.

\* \* \*

De Francisco Javier Ramos y Albertos, apreciable pintor de historia, pensionado en Roma por Carlos III, en donde fué discípulo de Mengs (1), existen tres cartas, muy extensas, dirigidas a Carmona.

La primera, fechada en Roma, el 17 de Enero de 1782, en la que dice, entre otras cosas, que el caballero Azara (el protector de Mengs), le había regalado una Sacra Familia grabada por Carmona, a quien felicita por la acertada interpretación.

En la segunda, firmada en Roma el 29 de Enero de 1784, le da la enhorabuena por su nombramiento de Grabador de Cámara con 8.000 reales de sueldo. A continuación dice que «la

*Franc. Javier Ramos*

Duquesa de Parma se detuvo con su Corte unos días y el Caballero Azara le dió una espléndida comida a la que asistió S. M. el Rey de Suecia».

La tercera, también fechada en Roma, el 4 de Marzo de 1784, habla de ciertas adquisiciones

(1) Véase su biografía en la *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, pág. 147, tomo II (Madrid, 1869), por D. Manuel Ossorio y Bernard.

que Carmona le había encargado en la testamentaria de Mengs.

\* \* \*

Quizá sea de Francisco Bayeu del artista que se conservan más documentos en esta Colección. Son los que a continuación se expresan:

Primero: una «*Noticia de la familia de los Bayeu que se alla en las notas de Don Pedro Berastegui, Escribano de la villa de Bielssa año 1.772*».

Segundo: Una biografía (¿autobiografía?) escrita en papel de la época, de escaso interés por su poca extensión y por los datos que da, hoy sobradamente conocidos.

Tercero: Su testamento, otorgado ante don Manuel Antonio de Ochayta, en 22 de Marzo de 1795.

Cuarto: Cláusula adicional, firmada en Ma-

drid el 6 de Mayo de 1795, por la que nombra testamentario a su cuñado Francisco de Goya (1).

Quinto: Declaración de heredera a favor de su hija doña Feliciano Bayeu, otorgada en Madrid ante D. Juan de Aguirre, en 8 de Junio de 1796.

\* \* \*

Muchos más autógrafos de artistas nacionales y extranjeros, cuya enumeración sería prolija, se conservan en esta Colección.

De desear es que los anteriormente transcritos, sean útiles para la biografía de los artistas a que se refieren.

(1) Se conserva también el original de la poesía dedicada a Goya por D. Leandro Fernández Moratín. Por ser conocida y aparecer incluida en sus *Obras completas*, edición de la Academia de la Historia (Madrid, 1830), es innecesario copiarla. Es de interés el autógrafo, sin embargo, por darnos a conocer la fecha que se escribió: en Burdeos el 13 de octubre de 1824.

## BIBLIOGRAFÍA

LA REFORMA Y LA CONTRARREFORMA y EL DESPERTAR DE LA HUMANIDAD. Dos nuevos tomos de la *Historia Universal* de la Casa Espasa-Calpe.

El análisis de la cultura histórica revela que han de manifestarse parejos, el investigador y el expositor o crítico, para que los hallazgos logrados rindan su debido tributo en la publicación de la gran *Historia Universal* dirigida por el eminente Walter Goetz, profesor en la Universidad de Leipzig, con la colaboración de un plantel de especialistas. Iniciada en Alemania, por la gran casa Propylaen, no tardó en seguir la edición española, de Espasa-Calpe, S. A., traducida por el catedrático de la Universidad de Madrid, M. García Morente.

Esta *Historia Universal* constituye una creación de superior envergadura, verdadero reflejo del nuevo sentido de la ciencia del pasado; creación en la que es de admirar tanto el esfuerzo de quien la dirige coordinando su propia aportación y la de muchos y notables tratadistas de merecida fama, como el tributo editorial que su lanzamiento supone. No cabe hipérbola al afirmar que será la que ofrezca mayor aproximación a ese anhelado espíritu de unidad interna en cuyo intento se debaten los grandes maestros, reconocedores, como Goetz, de la completa imposibilidad de afrontar por sí solos la obra magna personal. La Filosofía de la Historia, nacida a mediados del siglo pasado, vino ofreciéndose como un tanto aislada, sin conseguir su influencia decisiva en los tratadistas de Historia, hasta el punto de que estos evolucionaron ideológicamente, de acuerdo con las enseñanzas de las mismas, en sus creaciones posteriores. Puede decirse, por tanto, ser esta *Historia Universal* la primera que coordina armónicamente todas esas influencias, ofreciendo un texto sintético y sugestivo, docto y atrayente, en el que encuentran provechoso beneficio todos, desde el mero aficionado o lector deseoso de elevación cultural, hasta el estudiante, el hombre destacado y el profesional de tal disciplina.

El plan editorial de la misma nos dice que comprenderá diez tomos, tamaño folio, de setecientas páginas, con factura excelente y parte gráfica alusiva, consistente en centenares de grabados en negro y numerosas láminas en colores, algunas

de ellas representativas de valiosos documentos y otros testimonios pretéritos, todo lo cual contribuye a facilitar la comprensión del texto y a hacerlo atrayente, dando idea también del concurso de Museos y colecciones particulares que para su consecución necesitóse. De esos diez tomos —cuyos títulos serán:

I. Despertar de la Humanidad (Prehistoria. China. Japón. Egipto. El Oriente).

II. Hélade y Roma. El Cristianismo.

III. La Edad Media.

IV. La época del Gótico y del Renacimiento.

V. La Reforma y la Contrarreforma.

VI. La época del absolutismo.

VII. La Revolución y la Restauración.

VIII. El liberalismo y los Estados nacionales.

IX. Nacimiento del sistema de los estados mundiales.

X. La época del imperialismo—han aparecido tres, por este orden: VII, V y I, lo que indica que se alteró el orden natural de publicación para comenzar por aquellos referentes a momentos más cercanos en el tiempo y de más directa relación con el pasado occidental.

Cuando, hace un año, salió de las prensas el primero, o sea el VII, titulado *La Revolución y la Restauración*, ya nos ocupamos del mismo y, en líneas generales, de la gran obra. Ahora trazamos esta nueva glosa, a propósito de la aparición de los V y I, que se rotulan *La Reforma y la Contrarreforma* y *El despertar de la Humanidad*, respectivamente. Ambos tomos vienen a robustecer el firme concepto que ya indujo a formar el anterior, pues son admirables síntesis expositivas y críticas de las épocas a que sus títulos claramente aluden, redactadas con precisión y dominio ejemplares, con estilo jugoso y atrayente, en el que se funden la rigurosidad del método científico y la plena madurez intelectual del tema. Para el lector español e hispanoamericano los dos ofrecen singular interés, el primero por encarnar período en el que nuestra raza desarrolló su máximo poderío en todos los órdenes, llegando a abrazar la defensa del Catolicismo y la Contrarreforma, no sólo mediante la política y la guerra de Carlos V y Felipe II, sino por virtud de su alumbramiento del creador del Jesuitismo, y el

segundo por referirse a la iniciación de la era humana en lugares que fueron cuna de la cultura que, al pasar los siglos, llegaría a Iberia.

A. D.

SEVILLA, por ALEDO (Marqués de) y COLLANTES TERÁN (Alejandro). («Colección Aledo». Tomo II.) Un vol. folio, 250 págs. texto (español, inglés y francés) y 56 grandes láminas.

El Marqués de Aledo, bien conocido por su espíritu generoso y amante de la cultura, ha publicado el segundo tomo de su Colección —iniciada con el bello libro *Santillana del Mar*—, dedicado a la mayor gloria de Sevilla.

No se trata de una lírica glosa literaria, ni tampoco de una guía-inventario, rígida y escueta. El autor del texto —señor Collantes Terán— ha sabido amenizar el dato histórico, la noticia conveniente al visitante de la ciudad luminosa, a fin de que los utilice sin fatiga y que pasados meses, años, pueda encontrar en las páginas de este libro tan pulcramente editado, rigurosa fuente de evocación.

Los monumentos más importantes, los jardines tan típicos que crearon estilo, las callejuelas deliciosas del barrio de Santa Cruz, las perspectivas del Guadalquivir, los tipos, la música, las flores, todos los elementos que contribuyen a dar ese tono maravilloso a la urbe sevillana, se ofrecen descritos en este libro, sin exaltaciones hiperbólicas. Certero sentido de la jerarquía de las cosas, acompaña a las descripciones.

Este libro, lujosamente editado y del cual solamente se han tirado mil ejemplares, recoge con fortuna los aspectos más fundamentales y por tanto más interesantes de la sugestiva ciudad andaluza.

EL TESORO DE MONTE ALBÁN. DESCUBRIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS EN OAXACA. Madrid, 1932. Publicación de la Embajada de México en España.

Se describe en una detallada memoria el resultado de la primera expedición hecha a Monte Albán a principios del año pasado, realizada bajo la protección del Departamento de Monumentos del Gobierno Federal.

La ciudad arqueológica de Monte Albán está situada en una cadena de montañas que avanza sobre el valle de

Oaxaca y que fué habitado por las tribus indígenas denominadas mixteca y zapoteca, superiores en muchos aspectos a los mayas y los aztecas, pero menos conocida por tenerse menos elementos de estudio, que comienzan a encontrarse actualmente; hasta hoy sólo se conocen las leyendas y tradiciones, mientras en las otras existen una serie de monumentos que han servido para su estudio.

Es de gran importancia el conocimiento de esta civilización, por ser estas tribus de mixtecas y zapotecas el eslabón que unió los pueblos de la Mesa Central con los del Yucatán y Centroamérica y debido a una indudable relación entre la escultura maya y azteca con los jeroglíficos zapotecas. El Sr. Caso ha querido llegar a una conclusión definitiva organizando esta primera excursión arqueológica.

El resultado ha sido encontrar unas plataformas que cubrían unas escalinatas de grandes dimensiones (40 metros de ancho, 13 de altura y con más de 33 escalones), todo ello construido por el procedimiento mexicano de trabajar sobre una obra anterior, que naturalmente queda cubierta y que en este caso se ha hecho construyendo hasta tres escaleras superpuestas.

Entre las cosas y objetos más curiosos que se han encontrado figuran unas piedras labradas representando seres humanos con deformaciones corporales, presentando algunas de estas esculturas caracteres de hermafroditismo y que parecen proceder de construcciones anteriores.

Uno de los objetivos que perseguía el director de esta expedición, don Alfonso Costa, era el investigar las tumbas que existían en el Monte Albán, habiéndose encontrado efectivamente enterramientos que indican pueden corresponder a personajes de alguna categoría; se han hallado esqueletos y objetos de diverso valor, armas, vasos, vasijas, un cráneo decorado con un mosaico fabricado con turquesas y objetos de plata y oro; todos ellos de indudable

valor y que aparte del interés especial para estos descubrimientos, vienen a aumentar la riqueza arqueológica ya grande de aquel país.

El haber sido empleadas estas tumbas por varias tribus, con sus naturales alteraciones, dificulta su estudio, pero aun así son de gran interés estos descubrimientos en una metrópoli zapoteca, por la relación que tengan estas tribus con el resto de las ya conocidas; quedan todavía por explorar muchas tumbas más y otros edificios, que hoy se encuentran cubiertos de vegetación y de escombros.

F. H. R.

MIRÓ (Gabriel): *Semana Santa*. Ilustraciones de Daragnés. Gustavo Gili. Barcelona.

La Cometa es el signo que preside una serie de publicaciones que con especial primor edita el Sr. Gili; un estudio previo en su concepción como obra artística y la perfección en su ejecución, son las características de estas obras dedicadas a eruditos, expertos y aun a especuladores.

La *Semana Santa*, de Gabriel Miró, pertenece a esa serie de libros tirados en papel especial, con impresión selecta y adecuada, ilustrado con preciosas láminas conseguidas con múltiple tirada con planchas de boj, ejemplares limitados, en una palabra, todo ello realizado dentro de las especiales características del libro de bibliofilia, en contraposición con el libro ameno y de estudio, el cual persigue otras finalidades culturales, distintas de que busca el coleccionista, quien persigue un libro raro por su belleza y que constituye un lujo dentro de su biblioteca.

Esta pasión por el libro de ejemplares limitados, poseído por escaso número de personas, convertidos en coleccionistas, es moda muy reciente, desarrollada después de la gran guerra, muy especialmente en Francia, en donde hay un verdadero furor por las ediciones con tirada limitada, algunas veces hecha exclusivamente en favor de suscripto-

res, y que aparecen agotadas antes de salir a luz; en ellas se desarrollan con especial minuciosidad todas las artes del libro: la tipografía, el papel especial, Japón, Holanda, etc.; las ilustraciones, aguafuerte, madera, cobres y demás; se llega a no encuadernar estos costosos libros para dejar en libertad a su poseedor de escoger aquella que más cuadre a sus aficiones, dejando a su gusto la selección que prefiera.

La edición de *Semana Santa* se ha hecho con una tirada especial con la serie completa de los grabados, una prueba de cada una de las planchas, autógrafos inéditos del autor y diversos bocetos originales de Daragnés (5.000 ptas.). Cuatro ejemplares con la serie completa de los grabados y una prueba de cada plancha (1.500 ptas.). Diez ejemplares con la serie completa de los grabados (1.000). El resto de los ejemplares hasta el ciento (600 ptas.). Estos precios, además, sufren modificaciones, siempre ascendentes según se indican en el prospecto.

A esta primera publicación de La Cometa seguirán: *Las Elegías*, de Eduardo Marquina, con ilustraciones en plancha de cobre de Laura Albéniz. *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, con litografías de José Togores, y *El sombrero de tres picos*, de P. A. de Alarcón, con grabados al aguafuerte por J. Nogués.

Por último, se constituye el grupo llamado «Los Amigos de La Cometa», los cuales beneficiarán de ciertos privilegios de preferencia, con derecho a ejemplares numerados, más algunas ventajas económicas, todo a cambio de la suscripción, que estará limitada siempre al número máximo de ciento, ya que esta cifra ha de ser la tirada fija con que se han de editar estas publicaciones.

Es de desear feliz vuelo a La Cometa, que seguramente alcanzará, pues ya cuenta España e Hispanoamérica con bibliófilos, eruditos y Mecenas, entre los cuales tendrá la acogida que merecen estas publicaciones.

F. H. R.



## RESUMEN DE LOS ARTÍCULOS EN LENGUA INGLESA

THE ALTERATION AND IMPROVEMENTS REALISED IN THE MUSEUM OF MODERN ART IN MADRID, by MARGARITA NELKEN.—Paying a rapid visit to the museum of Modern Art subject to complete reform, it is clearly evident that the transformation of the Art Gallery has been so complete that it appears absolutely unrecognisable.—The author studies the pictures in several rooms starting With Goya who presides with one beautiful picture, travelling through the XIXth century, special mention being made of Rosales' very fine worth and Zuloaga future room, which is being prepared.

VOTIVE SHIPS, by Lt. Commander J. F. GUILLEN of the Madrid Naval Museum.—Among all kinds of miniature ship models none are so suggestive as the votive ships to be found hanging in the coast hermitages, by a long way more pleasing than all wax figures generally to be seen.—The little gilt votive church ship burnished by dust and shadows opens ont in the form of a cross the multiple arms of its masts, and yards, in a protective and sorrowful attitude invoking confuvedly the tragedy and miracle that gave it life, constituting the misterious perfume that, mixture of gallantry and superstition remains.

What characterises the church ship is its ingenuity, the roughness and almost grotesqueness of it's technique, a certain tendancy to exaggerate dimensions or details, a massive hull almost of perfect lines, and finally such semipulous realism as can only be of interest to those who study seamanship.

This apparent contradiction between technical accuracy and an exaggeration of certain details and elements, has its logical explanation, if we consider that the artisan, an artist in his own fashion being ignorant of the true dimensions or not knowing the scale, interpreted rather than reproduced, and that being so with the sensibility for truc proportion, the work fortunately lacks cold mathematical precision. The hull for example is always similar and exact because its shape only develops with centuries, but in its details amusing errors and exaggerations are noted that are not without harmony, nor can they

always be imputed to a wart of manual ability or difficulty to reproduce with minuteness what would result too small, but rather to a reflection of impression. There exist besides the same ingenuous reason of primary expression that inclines to present all profiles in one and the same plan.

All the ships are reasonably devided and distributed according to the most exigent realism. And in this contrast, in the exaggeration and mixture of amasing errors in execution, in what could be called proportionate disproportion, of interpretation, is the root of all its charm, something which animates and gives soul to the genuine churchship and so by its own merits woorthy of being included among works of art independent of the quality of its carving or painting.—The votive Church ship not having had a school in which to elaborate traditions and technical considerations is very difficult to form intogroups, establishing prototypes, this united to the difficulty of connecting those existing which are few, in solid specified relations because they are very distant one from the other, as to time and region. In reality the same occurs with the Breton Calvaries and the Galician crosses (cruceiros), although I cannot now say why I associate and remember them.

The technique of the Church-ship, its art. I am conviced docs not pass in its slow evolution from its primary epoch, and in spite of always offering characteristic traits of its time sufficient to classify it, although the precise date can only be guessed from the technical details. Its form is rough and heavy, and even the decoration is at times of a most disconcerting archaism.

Notwithstanding withing the last centure the romantic type appears less rude, more finished but still without the exact reproduction, and produced more than by a perfection in the technique, by the preater fineness of the ships then in vogue, in whose plastic figures a greater refinement had to be employed to obtain the desired harmony in their lines.

Of those and still more we shall speak in another article, as the present one only treats with those which by their importance and number are prominent.

THE COLLECTION OF MR. RICHARD M. HURD OF NEW YORK, by AUGUST L. MAYER.—There exists an erroneous impression on private art collections in the United States.—These are not invariably composed of high priced master-pieces, neither are they a conglomerate of doubtful, or eren false, works of art. There abound intelligent and cultured collectors who with enourmous enthusiasm hare formed marvelous museums.

Special mention should be made of Mr. Richard M. Hurd of New York, in whose splendid collection one is able to admire and study a great variety of the «Virgin and Child» theme, such as is not usually found in private exhibitions, Segna Bonaventura, Barna da Siena, Mateo di Giovanni, Sodoma, Fra Filippo Lippi, Raffaelino del Garbo, Botticini, Boccaccio Boccaccini, Luca di Tome and many others all treat this fascinating subject with rivalling delicacy and charm.

AUTOGRAPHS OF SPANISH ARTISTS, by MARIANO RODRIGUEZ DE RIVAS.—In the collection of autographs that Mr. Claudio Rodríguez Porrero possesses in Madrid, among other objects of great importance and interest for the History of Spanish Art the collection comprises the following autographs:

A letter of Berruguete signed in 1522, another of Martínez Montañés written in 1622. One of Francisco Zurbarán addressed to Viscount Corzana refering to certain works for St. Paul's Church in Seville.

Gronting permission for a voyage to Madrid to the artist Juan de Pareja, Velázquez's slave. A contract by which Murillo promised to paint a «St. Francis of Assissi in conversation with Christ on the Cross».

A letter of Claudio Coello dated in 1691. Another of Mengs addressed a few months, before his death, to his daughter. Also others of Ponz (author of «Viaje de España») and of the spanish painter Francisco Ramos resident in Rome.

Biographical notes of Francisco Bayeu, also his will and the additional clause by which he names his brother-in-law Goya, his executor.

# CROSA-EGUIAGARAY

## LEÓN

Telas, bordados y alfombras españolas  
Paños decorativos Reposteros



**Fototipia HAUSER Y MENET**

CASA FUNDADA EN 1890

Reproducciones artísticas para obras de lujo, Arquitectura y Bellas Artes, ediciones de tarjetas postales en fototipia y bromuro por nuevos procedimientos.

Especialidad en fototipia en colores

MADRID

Ballesta, 30      Teléfono 15914

**Fototipia HAUSER Y MENET**

ESTABLISHED 1890

Art reproductions for de luxe books, Architecture and the Fine Arts, publishers of picture post cards in photo-engraving and bromide by new processes.

Specialists in colour photo-engraving

MADRID

Ballesta, 30      Telephone 15914

**J. RUIZ VERNACCI**

(ANTIGUA CASA LAURENT)

Carrera de San Jerónimo, 53.-Madrid

Más de 60.000 clichés de arte español antiguo y moderno

Pintura, escultura, arquitectura, vistas, costumbres, tipos, tapices, muebles, armaduras de la Real Casa, ampliaciones, diapositivas, etcétera, etc.

Grabados en negro y color, marcos, tricromías y librería de arte

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

7/186

